د. مصطفى يعلى

المكتبة الأدبية

القصص الشعبي بالمغرب

دراسة مورفولوجية



شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

الدكتور مصطفى يعلى

القصص الشعبي بالمغرب

دراسة مورفولوجية

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
12 ، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الكتاب : القصص الشعبي بالمغرب (دراسة مورفولوجية)
المؤلِّف : الدكتور مصطفى يعلى
الناشر : شركة النشر والتوزيع المدارس.

التصفيف الإلكتروني والتوزيع : شركة النشر والتوزيع المدارس.
الطبعة الأولى : 1421 / 2001
رقم الإيداع القانوني : 1722 / 2000
ردمك : 3 - 18 - 403 - 9954
لوحة الغلاف : مقتبسة من موسوعة التصوير الإسلامي
الطبعة الأولى 1999، لوحة رقم 150
الموقع الإلكتروني : **www.almadariss.com**

القصص الشعبي بالمغرب

دراسة مورفولوجية

تقديم

في البداية يجمل بنا أن نتساءل أولا عن طبيعة موضوعنا، فما هو؟ وما قيمته بالنسبة للبحث العلمي؟.

يعد القصص الشعبي من أغنى الآداب الشعبية وأقدمها في كل أنحاء العالم كما يقرر دارسوا هذه الآداب. فهو مستودع خصائص الشعوب ومجلى تفكيرها ومعتقداتها، مما جعله محط اهتمام علماء النفس، والاجتماع، واللغة، والأنتروبولوجية وغيرهم. كما أنه مبني على أشكال فنية دقيقة ذات عناصر جمالية وقوانين محددة ومضبوطة .

وفضلا عن هذه الأهمية، فإن العلاقة بين الأدب الشعبي – ومنه القصص الشعبي – بالأدب الرسمي وطيدة، تتجلى أقرب مظاهرها في كون الأول كثيرا ما شكل رافدا ثرا للثاني ؛ والأمثلة كثيرة ومعروفة عن الأجناس الأدبية المختلفة من شعر وقصة ومسرح، التي اتخذت من الأدب الشعبي عامة والقصص الشعبي خاصة، مادة لها لتبليغ مراميها وإحداث تأثيراتها، وذلك بفضل ما يملكه هذا الأدب من أبعاد رمزية غنية وأشكال فنية شيقة.

انطلاقا من كل هذا، يبدو الموقف السلبي الذي اتخذ أزمانا طويلة من الأدب الشعبي، غير مبرر تبريرا علميا مقنعا. فالقصص الشعبي، ليس خرافات عجائز، ولا عبثا هدفه التسلية وتزجية الوقت، ولا ثرثرة عشوائية، بل إنه بالإضافة إلى وظائفه المتعددة، يجمع حكمة الشعوب وحضاراتها

ومثلها وفنها، وهي الحقيقة التي لم يعد يجادل فيها اثنان بعد أن تحولت النظرة إلى القصص الشعبي في السنين الأخيرة بالعالم من الاستهانة والإهمال والاحتقار إلى الاحترام والتقدير والمدارسة.

وإذا كانت الأمم اليوم تتفاخر بتراثها الفولكلوري، وبما تملكه من قصص شعبي خاصة، فإن العرب قد اهتموا بقصصهم منذ القدم، وربما كانوا أساتذة العالم في هذا الحقل في فترة ليست باليسيرة، بما اكتسبوه من قدرة على حسن هضم ما نقلوه من غيرهم، وبما اشتهروا به من موهبة في الخلق، والابتكار، والإضافة، والتفنن في الرواية والصياغة بهروا بها العالم؛ ولعل ألف ليلة وليلة أبلغ شاهد على هذا. ولا غرو، فإننا دون فخر بجاني أو اعتزاز أعمى أمة قاصة يندر مثالها في براعة رواة حكاياتها وولع أفرادها وجماعاتها بتداول القصص الشعبي، إلى حد أنه ((يروى لدى العرب أن الشخص قد يقوم بسفر ينفق فيه أموالا تفوق أثمان الأحجار الكريمة الغالية في سبيل أن يستمع إلى حكاية خرافية))(1) .

ولم يشذ المغرب عن باقي أمم العالم وأقطار الأمة العربية الأخرى، في هذا الشأن. فقد ولع المغاربة بالقصص الشعبي تخصيصا ولعا كبيرا، وتوارثوا روايته أبا عن جد، فإلى زمن قريب كان هذا القصص يقوم بدور تربوي ونفسي وفني بالغ الأهمية في جل الأوساط المغربية، وذلك قبل اتساع انتشار وسائل الإعلام المسموعة والمرئية. وقد لوحظ نتيجة لهذا الولع، مدى ثراء وتنوع التراث القصصي الشعبي بالمغرب، إلى درجة أصبح معها يكاد يكون لكل منطقة قصصها الشعبي الذي تعرف به، علما بأنه ينتمي جميعا إلى التراث الشعبي الوطني والقومي والإنساني بكيفية أو أخرى .

ومن الواضح أن القصص الشعبي بالمغرب، قد أخذ يتراجـــع أمام ظروف التحديث الجارفة التي بددت المناخ الملائم لتداول هذا القصص داخل الأسر المغربية كما كان عليه الوضع من قبل، فهو لم يعد يجد طريقه إلى الشعب عامة والأطفال خاصة إلا في أضيق الحدود، الأمر الذي يهدد تراثا قصصيا شعبيا كاملا بالضياع والاندثار، لاسيما وأن البحث العلمي بالمغرب، مثلما هو الشأن في معظم أقطار العالم العربي لم يهتم بجمعه ودراسته بكيفية جدية وموسعة؛ إذ لم تبدأ بعض المحاولات المعزولة في هذا الحقل لأسماء بعينها إلا مؤخرا، عكس ما هو عليه الشأن في البلاد التي تقدم فيها البحث العلمي كثيرا، حيث تخصص في جامعاتها أقسام وكراس خاصة بالتراث الشعبي. ومن هنا يكتسي بحث موضوع (القصص الشعبي بالمغرب) أهميته الخاصة.

من جهتنا، فإن المهمة الأولى التي آلينا على أنفسنا الاضطلاع بها خلال بحثنا هذا الموضوع، تتلخص في العمل على لَـــمِّ شتات الكثير من قصصنا الشعبي المتفرق، وتحديد مفاهيمه، وحصر أنواعه، والاستكشاف المورفولوجي للعناصر التركيبية المتحكمة في تشكله ومستويات أفعال أبطاله، وهو الأمر الذي لم يتحقق حتى الآن بشكل معمق وشامل، ولا يخفى ما في هذه المهمة من قيمة علمية مطلوبة، ناهيك عن الجهد الشاق الذي تتطلبه مثل هذه المغامرة العلمية.

لكن قد يقول قائل : وهل هناك قصص شعبي مغربي قطعا حتى تجرى عليه مثل هذه الدراسة ؟.

ودون الدخول في التفاصيل، لكون البحث سيتكفل بالإجابة عن السؤال، نكتفي بالإشارة إلى أن اختلاف الأمم والمناطق، بجانب اختلاف رواة القصص الشعبي من جهة إلى جهة ومن أمة إلى أمة أخرى، فضلا عن تبادل التأثير والتأثر بين ثقافات الجماعات وأذواقها وقيمها، كل ذلك يفعل فعله في طبع هذا القصص بالطوابع المحلية والوطنية والقومية، وإن لـــم يقطع الحبل السري الذي يصله بالإطار العالمي، إذ أن السياق الحضاري يساعد على هذا التلون الإقليمي للقصص الشعبي، فيمس بالاختلاف عناصره التقنية، وتشكلاته البنائية، وحقيقة أبطاله وشخصياته، بالإضافة إلى جعله يحمل كثيرا من خصائص الجماعات التي تتداوله. وبالفعل فإن القصص الشعبي ببلادنا يملك قدرا كبيرا من تلك الخصوصيات كما سيكشف هذا البحث، مما يحتم الاهتمام بهذا القصص وجعله موضوعا لمختف البحوث والدراسات، خصوصا وأن دراسة القصص الشعبي لكل أمة أو شعب على حدة تهيئ الأرضية السليمة لبحث المتن العالمي من هذا القصص .

ولقد وعينا منذ البداية كون القصص الشعبي يتيح مادة خصبة للبحث من منظور المناهج المتعددة ولغايات مختلفة. ولما كانت غايتنا نحن من هذه الدراسة ليست هي البحث عن أصول القصص الشعبي المغربي التاريخية، أو الكشف عن دلالاته الاجتماعية والحضارية، أو أبعاده النفسية، أو تعيين خصائصه الأسلوبية واختلافاته اللغوية، أو ما شابه ذلك، فقد أهملنا ما يحتضنه هذا القصص من دلالات مختلفة متصلة بالعقائد والتقاليد والثقافة والحضارة عموما، وانصب اهتمامنا بدل ذلك على أشكاله

وجمالياته خاصة. وذلك لكون الدراسة التاريخية والنفسية والاجتماعية والانتروبولوجية وغيرها، للقصص الشعبي، هي دراسة تأتي في مرتبة ثانية، بعد جمعه وضبط محدداته وأدبياته وعناصر خطابه أولا، علاوة على أن خوض الباحث الأدبي في الجوانب العقائدية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها مما ينوء به هذا القصص، قد يجره إلى تشعبات خطاب آخر يمكن أن يكون أنتروبولوجية، أو إثنوغرافية، أو ابسيكولوجية، أو سوسيولوجية، أو تاريخا، أو ما شابه ذلك مما لا يدخل في مجال اختصاصه. نقول هذا مع إدراكنا لقيمة هذه الخطابات في الدراسة الأدبية للتراث الشعبي وغيره شريطة أن تحسن الاستفادة منها.

لكن التساؤل المنهجي الذي أرقنا في صدد اختيار المنهج الملائم لبحث مثل هذا الموضوع، كان هو: أين المنهج الذي يمكننا من بحث قصصنا الشعبي في الإطار والمنظور اللذين حددناهما لأنفسنا على الصورة السابقة ؟.

الحق أننا انتبهنا إلى أن العالم العربي دأب منذ بداية هذا القرن على تلقف المنهج تلو المنهج من الغرب، من غيـــر أن تستفيد المكتبة العربية من هذه المناهج بالحجم المطلوب؛ فكم هو عدد الدراسات الأدبية العربية التي تحققت بواسطة المنهج التاريخي، و الاجتماعي، والنفسي قبل ظهور المناهج المعاصرة من بنيويات، وسيميائيات، ولسانيات، وغيرها مما لم يكن حظه أحسن ؟. إن المثال المجسد لفقر الدراسات التطبيقية لتلك المناهج، هو المتعلق بالدراسات الأدبية التي توسلت بالمنهج النفسي؛ فلو تجاوزنا دراسة عباس العقاد لأبي نواس، ومحمد النويهي لبشار بن برد وأبي نواس، وما شابهها في

الشعر، ودراسة جورج طرابيشي للرواية العربية، وما قام به عز الدين إسماعيل في كتابه (التفسير النفسي للأدب) بالنسبة للشعر والمسرح والرواية، والقلائل من أمثال هذه الدراسات المحدودة، لما عثرنا على ما يشفي الغليل، ويبرر اللهاث الذي يسم مسيرتنا المنهجية، والولع بتلقف المناهج والنظريات النقدية الجديدة، إذ العبرة هنا ليست بالاستيعاب أو الترداد النظري، بل بالمردودية المجسدة في التوظيف الإجرائي كماً ونوعا.

وانطلاقا من هذا الفهم، فكرنا في العودة إلى المنهج المورفولوجي كما طبقه فلاديمير بروب Vladimir Propp على الحكاية العجيبة الروسية، وذلك للاعتبارين المواليين :

أولا : ندرة الدراسات الأدبية بما فيها المغربية المتوسلة على المستوى الإجرائي بالمنهج المورفولوجي في هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم العربي.

ثانيا : الارتباك الحاصل في التطبيق العربي لهذا المنهج، كالمزج بينه وبين غيره حسبما بدا في الدراسة المبكرة الرائدة التي طبقت فيها نبيلة إبراهيم المنهج المورفولوجي تحت عنوان (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية)(2). فقد جمعت فيه بين هذا المنهج والمنهج النفسي؛ وكالتطبيق شبه الآلي للوحدات الوظيفية البروبية على نصوص قصصية شعبية عربية، كما فعلت نبيلة إبراهيم في كتابها هذا بالنسبة للقصص الشعبي المصري، وكما فعل داود سلمان الشويلي في بحثه (القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي)(3) ؛ حيث أصبح هاجس ضبط الوحدات الوظيفية بالحكاية هو كل شئ والهدف الأساس من الدراسة.

ويهمنا أن نشير بالنسبة للمنهج المعتمد هنا إلى أن نجاعة المنهج المورفولوجي تبدو في تمكيننا من الحصول على الإجابة عن السؤال السابق المتعلق بوجود قصص شعبي مغربي قطعا، إذ أنه يفيد في كشف ما يتميز به هذا القصص من خصوصية وما يربطه بالقصص الشعبي العربي والعالمي. إلى جانب قدرته على كشف التشكلات المختلفة التي تصنع حبكة نصوص هذا الخطاب وتبني عوالمها، خصوصا وأننا وجدنا هذا المنهج يفي بالحاجة ويمكن من السيطرة على هذا الخضم الهائل من القصص الشعبي المغربي.

وبالفعل أمكننا بواسطة هذا المنهج أن نحدد الوحدات الوظيفية للنصوص المدروسة، فضلا عن نوعية أبطالها ومستويات أفعال شخصياتها. لكننا لم نتوقف أين توقف غيرنا من الدارسين العرب، بل سعينا إلى استكشاف التشكلات الكبرى المهيمنة على كل نوع من أنواع قصصنا الشعبي، انطلاقا من الوحدات الوظيفية ومن علاقاتها فيما بينها، وفيما بينها وبين مجموع المتن الذي ينتمي إليه كل نوع من تلك الأنواع القصصية الشعبية، بحيث لم نتوقف عند تفكيك النصوص إلى أجزائها المكونة وحسب. وهذا ما أوضح التشكلات المختلفة التي تتكئ على بعضها الحكاية العجيبة لبناء عوالمها المدهشة، وسمح بالوقوف على الأسرار البنيوية التي تلجأ إليها الحكاية الشعبية بالمغرب لأسلبة مظاهر الحياة المختلفة، كما مكن من استشفاف السبل التي تتبعها حكاياتنا الخرافية للاضطلاع بمهمتها التعليمية والترويحية، وأتاح أخيرا إمكانية بلورة الأبعاد الوظيفية والبنيوية والبطولية التي تصنع مفارقات الحكاية المرحة بالمغرب.

وإذا كان من حسن الحظ أن قادنا التحليل المورفولوجي إلى استشفاف وحدات وظيفية جديدة في الحكايات الشعبية والخرافية والمرحة خاصة، لم

يسبق لفلاديمير بروب أو غيره أن وضع يده عليها، فإننا من ناحية ثانية حاولنا بكل تواضع إخضاع المنهج المورفولوجي، ربما لأول مرة في العالم العربي (4)، إن لم يكن في غيره، للتطبيق على الأنواع القصصية الشعبية الأخرى غير الحكاية العجيبة.

وبالطبع، فإن العمدة في مثل هذا المنهج، هي النصوص أساسا، لهذا انطلقنا منها وإليها من أجل استخلاص الخلاصات والنتائج. وقد وافقنا الحظ في الاهتداء إلى عدد هائل من القصص الشعبي المغربي في اللغات الثلاث : العربية، والفرنسية، والإسبانية، علاوة عن الأمازيغية، وفر لنا فرصة اختيار النماذج الدالة والاستغناء عما هو مكرر أو مشوه منها، كما سمح بتنويع نصوص المتون المدروسة، بحيث يغطي انتماؤها الجهوي معظم أنحاء المغرب من سوس وباعمران ومراكش جنوبا، إلى تطوان وجبالة شمالا، ومن الدار البيضاء والرباط غربا، إلى فاس والأطلس شرقا. ولعلنا بهذا نكون قد عكسنا الأمر في هذه الدراسة بالنسبة لما فعله فلاديمير بروب؛ ففي حين اتجه هو من التخصيص (الحكاية العجيبة الروسية) نحو التعميم (التنظير الشامل للحكاية العجيبة العالمية)، انطلقنا نحن من التعميم (هذا التنظير العالمي البروبي) نحو التخصيص (بحث القصص الشعبي المغربي أساسا)، محاولين تحديد ما له وما عليه. وهو ما استدعى أولا مواجهة وتذليل إكراهات الصعوبات النظرية الخاصة بعلاقة الأدب الشعبي بالأدب الرسمي، وبالارتباك الذي يتخبط فيه المصطلح القصصي الشعبي في الدراسات الأدبية العربية لهذا القصص، وبالتحديد المفاهيمي الدقيق لأنواعه، وباضطرابه بين الوحدة والتنوع، مما يكون اختلالا حقيقيا في بعض تلك الدراسات.

القسم الأول

إشكالية القصص الشعبي

الفصـــل الأول

ثنائيـــــة الشعبي / الرسمي

كثيرا ما فصل النقاد والدارسون بين الأدبين الرسمي والشعبي، وميزوا الأول فخصوه بكل اهتمامهم وتقديرهم، بينما همشوا الثاني بصورة لا تخلو من ازدراء، على أساس أنه أبعد ما يكون عن الرفعة والرصانة، وأليق بالفئات الاجتماعية الجاهلة والأمية، وألحق بالفولكلور بمفهومه السياحي.

والحقيقة أن الأدب الشعبي لا يقل فنية وقيمة عن الأدب الرسمي، وأن المفاضلة المتحيزة بينهما لصالح الأدب الرسمي هي عملية مفتعلة، ولا تقوم على أي أساس علمي أو فني مقنع. وإنما تعود العلة في هذا النوع من المفاضلة إلى الرواسب الطبقية التي فصلت بين النخبة والرعاع، وإلى الارتباك الذي حصل في فترات عديدة حول مفهوم الشعب. فقد قصر بعضهم هذا المفهوم على الفلاحين وأهل الريف الذين احتفظوا بالعادات وآداب اللياقة القديمة، والذين تسيطـــر عليهم العاطفية فكرا وسلوكـــا (1). في حين قسم البعض الآخر المجتمع إلى :

1- (شعب)، يتداول أفراده فيما بينهم الأغاني والقصص والأمثال وغيرها، مما قد يتذكرونه من الماضي السحيق .

2 - (خاصة)، أي المثقفون ثقافة رفيعة مستمدة من الكتب (2).

وهكذا نجد مفهوم الشعب يرتكز على أساس جغرافي (قرية/ مدينة)، أو تاريخي (ماض/حاضر)، أو فكري (ثقافة ساذجة/ثقـــافة رفيعة). بيد أن الشعب في حقيقته يشمل جل أفراد القطر بغض النظر عن جميع أوجه

الاختلاف الحاصلة على المستويات الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، وما شابهها. لذا يبقى الاقتراح الوجيه الداعي إلى النظر إلى الحس الشعبي في الشعب، وليس إلى الجماعات الشعبية في حد ذاتها(3)، أهم عنصر لتجاوز الفصل المغرض بين الخاصة والعامة في كثير من الحقول، ومنها حقل الأدب والفن. إذ من شأن ذلك أن يوجه الاهتمام إلى النظر في كل ما ينتجه الشعب بأكمله على اختلاف فئاته، وليس بالاعتناء بإنتاج فئة منه، كما حصل دائما في ميدان الأدب، حيث أهمل الأدب الشعبي، مع استثناءات محدودة – مثلما هو الشأن مع ألف ليلة وليلة– بالقياس إلى حظ الأدب الرسمي من الدراسة والبحث والنقد خلال الأعصر المتوالية بسبب وضعه الاعتباري المنوه به. إن استقلال الفئات الشعبية بعضها عن بعض غير ممكن مائة في المائة، بل إنها تشترك في كثير من العناصر، وتتفاعل فيما بينها، متبادلة التأثر والتأثير (4).

أما عن علاقة الأدب الشعبي بالفولكلور، فهو مما لا يشينه، بل بالعكس إنه يدل على أصالته. إذ ما الفولكلور سوى حكمة الشعب، بما تحمله من أبعاد وشمولية، وهذا ما يؤشر على عمق الأدب الشعبي وغناه. ثم إن الأدب الشعبي ليس إلا فرعا من الفولكلور، إلى جانب فروع أخرى متعددة، بما فيها العادات والمعتقدات والرقص والتشكيل إلى غير ذلك، وليس كل الفولكلور .

وحتى نتلافى ما يشتم أحيانا من قدحية مقصودة عندما يستعمل مصطلح (فولكلور Folklore)، فإننا سنتبنى هنا في هذا البحث بديلا عربيا له، هو المصطلح الذي أقره المجمع اللغوي في القاهرة من بين عدة صيغ أخرى، ألا وهو مصطلح (المأثورات الشعبية) (5).

والآن هل يمكن الحديث عن أدبين منفصلين ؛ أحدهما رفيع والآخر متدن ؟. أم أن المسألة لا تعدو أن تكون صورة واحدة ذات وجهين: شعبي ونخبوي ؟.

أولا؛ لنتعرف على الوجه الأول من الصورة، نعني الأدب الشعبي، على اعتبار أن الأدب الرسمي معروف لدى الجميع، بسبب تداوله الواسع في المدارس والمعاهد والجامعات، وفي الأنشطة الثقافية المختلفة من ندوات ومحاضرات وكتب ومجلات، وفي وسائل الإعلام الرائجة من صحافة وإذاعات سمعية وقنوات مرئية، وغيرها من المنابر والمحافل المتنوعة المؤثرة. وبذلك نستطيع أن نتبين مظاهر الاختلاف أو الائتلاف بينهما، الاتصال أو الانفصال، الرفعة أو التدني إلخ..

فما هو الأدب الشعبي إذن ؟ لعل الأمر الملحوظ فيما يتعلق بالمصطلح المعتمد عادة لتمييز هذا الأدب عن غيره، هو تعدد المصطلحات الدالة عليه. فقد استعمل الباحثون والنقاد مصطلحات (الفن القولي – الأدب الشفاهي– الأدب غير المدون – الأدب البدائي– الأدب الشعبي)، وما شابهها من التنويعات الوصفية التي تشترك جميعا في الدلالة على انحطاطه وانحطاط منتجيه ومستهلكيه. فهو شفاهي غير مدون، بدائي، شعبي بالمفهوم الطبقي؛ مقابل ما للأدب الرسمي من نعوت رفيعة، جلها يكرس نخبوية الأدب الرسمي ومبدعيه وقرائه على السواء: فهو (الأدب الفردي، والأدب الذاتي، والأدب الخاص، والأدب المدون، والأدب الرفيع، والأدب الرسمي إلخ..). لكن يبدو أن الباحثين والنقاد العرب، قد فعلوا خيرا عندما تخلصوا من هذا الاضطراب الاصطلاحي، فاستقروا في العقود الأخيرة على استعمال مصطلح (الأدب

الشعبي)، على غرار المصطلح الغربي (Littérature populaire)، الدال على حقل أدبي بعينه ذي مواصفات معينة. الأمر الذي جعل هذا الأدب يفرض ذاته ندا للأدب الرسمي على المستوى الاصطلاحي على الأقل، ولو عملا بالقولة المأثورة (بأضدادها تتميز الأشياء).

ومع أنه ((يجب علينا أن نحتاط في استخلاص تعريف شامل للأدب الشعبي، وأن نتحفظ في استخدام المقدمات أو المعايير التي حرص الدارسون والنقاد على جعلها حدودا فاصلة أو جامعة مانعة بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي أو الخاص))(6)، فمن المؤكد أن تعريف الأدب الشعبي كثيرا ما اعتمد على الفوارق السطحية الحاصلة بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي؛ كأن يقال إن الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المروى شفاهيا، المعبر عن ذاتية الطبقات الشعبية الدنيا، المتوارث عبر الأجيال(7). أو هو المأثورات الشعبية جلها (الفولكلور)(8)، أو بعضها مما يعتمد على اللغة أساسا؛ كالقصص، والشعر، والأمثال، والألغاز وما إليهــا(9). وذلك في مقابل الخصائص التعريفية المتداولة للأدب النخبوي؛ فهو الأدب الرسمي، المعلوم المؤلف، الفصيح اللغة، المدون، المعبر عن ذاتية الفرد قبل الجماعة، الرائج عن طريق الكتابة والطباعة والنشر. وإن كان المنظور الشمولي يؤكد على الجمع بين أطراف هذه الفوارق، فيستنتج أن الأدب الشعبي هو أدب العامية بغض النظر عن شفاهيته أو تدوينه، بجهولية مبدعه أو معرفته، قدمه أو جدته، فإنما هو الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعات الشعبية ويتحسس هواجسها وهمومها وطموحاتها، ويدعم تماسكها. علما بأنه يتوزع إلى عدة أجناس، أهمها القصص الشعبي، والشعر الشعبي، والألغاز الشعبية وغيرها (10) .

وإذا تذكرنا ما للأدب الشعبي من فعاليات حيوية مهمة في حقول مؤسساتية جذرية متعددة؛ كالفعاليات التعليمية، والأخلاقية، والدينية، والثقافية، والسياسية، والنفسية، أمكننا أن نقدر عاليا هذا الأدب حق قدره، وأن نوليه حقه من العناية بالقراءة والمدارسة، سيما وأنه إلى جانب كل هذه الفعاليات، يمتلك طاقة تعبيرية وجمالية غاية في الاكتمال والروعة كما سيتضح لاحقا بالنسبة للقصص الشعبي، تشاكل ما للأدب الرسمي من إمكانيات تخييلة.

ولعل السرد الشعبي بما يستوعبه من إمكانيات عالية للتعبير عن وجدان الجماعات أنسب الأنواع الأدبية الشعبية، لتبيان مدى الغنى والتنوع اللذين يتمتع بهما هذا الأدب، وإيضاح الطاقات الجمالية الهائلة التي يتوفر عليها، فهو يتنوع إلى أنماط كثيرة مختلفة، أهمها: الحكاية العجيبة، والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية المرحة (11). وكل نوع من هذه الأنواع يمثل عالما محكيا مثيرا قائما بذاته، له مكوناته وجمالياته الخاصة به، وله وظائفه ومقاصده الخطيرة. وهذه الأنواع ضاربة في القدم كما هو معلوم، وثابتة على مر الزمان لما قامت به من إمتاع وإفادة لا يقدران بثمن، خلال أجيال وأجيال، بحس تربوي وفني رائع، يوم كان الحكي هو مصدر المتعة والمعرفة وتحصيل الخبرات النافعة، وليس المذياع والتلفزة والسينما وأشباهها من وسائل الاتصال الحديثة والمعاصرة. ويكفي هذا السرد قيمة، كونه كان ولا يزال محط دراسة وتطبيق من قبل النظريات والمدارس والمناهج المختلفة؛ من إثنية، ونفسية، وتربوية، ولغوية، وغيرها. ناهيك عن الدراسات الفنية، التي استكشفت فيه أخيلة خصبة، وأحداثا عجيبة، وبطولات مدهشة، وأبنية متناسقة، وتجريدا رمزيا عميقا يذكر بأدب اللامعقول، وتقنيات أسلوبية وبلاغية بارعة. علاوة على القيم الإنسانية

الخالدة، وشبيهاتها من الخصوصيات الفذة. الأمر الذي يوفر لهذا السرد منسوبا رفيعا من الأصالة، والتميز، والحيوية، والبهاء، على الوجه الذي سيتبين لنا فيما بعد .

وحتى لا يظل حديثنا هذا حبيس الصبغة النظرية المحض، وحتى يتم استيعابنا لهذا الغنى على وجه أكثر مصداقية، يكفي أن ننظر في نص من نصوص السرد الشعبي، ونقترح أن يكون حكاية (ذو اللحية الزرقاء)(12) العجيبة الشهيرة. فهذه الحكاية تتهيكل حول موضوعة معينة، إلا أنها لم تقررها بشكل مباشر كما يفعل الخطاب التاريخي مثلا، وإنما طرحتها على طريقة الخطاب الفني، مشخصة في أبطال وشخوص، ومجسدة في أفعال تخييلية ممتعة ،بأدوات جمالية تصويرية غاية في الدقة ،من غير أي إفصاح عن تلك الموضوعة، بل إن الحكاية تنيط إدراك بنيتها العميقة ودلالتها فهما وتأويلا بذكاء المتلقي الحصيف سامعا أو قارئا، وبقوة نفاذه إلى جوهر الأمور.

على أننا مخافة الاستطراد، سنقصر اهتمامنا على أنساق بنائها لا غير، ما دمنا سنطلع في نصوص سردية شعبية أخرى مقبلة، على الكيفية الرائعة التي وظف بها السرد الشعبي باقي المكونات القصصية الأخرى، بصورة عضوية لا تخلو من ذكاء .

وإذا جاز لنا أن نصف بناء هذه الحكاية العجيبة، بأنه ذو شكل موشوري، تتقاطع فيه عدة أبنية متمايزة، وتتساند لصنع نسق الحكاية العام، فإننا أكيد سنهتدي إلى عديد من الأبنية التي تختفي بالاندماج في النسيج الكلي للحكاية، كما يتضح من عملية التفكيك الموالية.

تنتظم هذه الحكاية العجيبة عبر سبعة مقاطع مسلسلة، ترتبط فيما بينها بسبب أو آخر، وتتعاضد لنمو الحدث واكتماله، حسب مقاسات مضبوطة بحس وذوق غاية في الإرهاف. وتلك المقاطع هي :

المقطع الأول : من (كان ذات مرة)، إلى (وأخيرا مر كل شئ ممتعا). وفي هذا المقطع، نتعرف على الرجل الثري الذي لا ينقصه شيء، سوى أن لحيته زرقاء، مما جعله ذا منظر دميم مرعب .وربما لهذا السبب كان يعيش وحيدا بلا زوجة ولا أبناء. ولهذا أيضا رفضت كل من ابنتي جارته الجميلتين الزواج به. وما كان ينفرهما منه كذلك، كونه سبق أن تزوج عدة نساء من قبل، ولا يعرف أحد ماذا حل بهن. بيد أنه من أجل التعارف أكثر، استضاف البنتين مع أمهما وبعض أخص أصدقائهما وشباب الجيران، في أحد قصوره الفخمة بالبادية، حيث قضى الجميع مدة ثمانية أيام في جو حافل بالاستمتاع والمرح. فكان مدار المقطع عموما هو ثنائية (القبح المنفر/ الثراء المغري)، الناتجة عن التناقض المريع في شخصية ذو اللحية الزرقاء الغامضة .

المقطع الثاني : من (شرعت الأخت الصغرى تجد أن صاحب القصر لم تعد لحيته شديدة الزرقة)، إلى (ركب داخل عربته، ثم انطلق في سفره). وهنا يتم الزواج بين ذو اللحية الزرقاء والأخت الصغرى، فور العودة إلى المدينة. وفي نهاية الشهر، قرر ذو اللحية الزرقاء السفر إلى الإقليم من أجل شغل ضروري، يقتضيه الغياب حوالي ستة أسابيع .وقبل سفره أوصى زوجته بالاستمتاع بوقتها ما أمكن، ثم سلمها مفاتيح الدواليب والغرف. لكنه حذرها بصرامة وحزم من فتح حجرة صغيرة سفلية خاصة. فوعدته

بإطاعة كل أوامره. ومن هنا يكون المرتكز المحوري للمقطع هو (المنع)، الذي سيحفز بفعالية نشيطة تطور الحدث في الحكاية، والانزياح به نحو انعطافة جديدة تقلب الموازين رأسا على عقب.

المقطع الثالث : ينطلق من (ما كان الجيران والأصدقاء ينتظرون تلقي دعوة لزيارة الزوجة الشابة)، وينتهي عند (وأخذت المفتاح الصغير، وفتحت مزحزحة باب الحجرة). وفي هذا المقطع تنشغل البطلة بالتفرج على كنوز زوجها، وفتح القاعات والحجرات واحدة واحدة، منبهرة بجمال الأشياء وثمانتها. ثم، وتحت ضغط الإغراء والفضول، سمحت لنفسها بفتح الحجرة السفلية الممنوعة، متناسية مغبة فعلها. فالمحور الرئيسي هو (خرق المنع)، الذي جاء بمثابة رد فعل على المنع المشوق المغري، الذي لم يكن في حقيقته سوى فخ، وقعت فيه الزوجة المسكينة بسهولة، كما سيتضح بعد.

المقطع الرابع : ويشغل المساحة القائمة بين (في الأول لم تر شيئا)، و(عندما يزال الدم من جانب، يعود من الجانب الآخر). ويتمحور حول مشاهدة البطلة لمحتويات الحجرة الممنوعة المظلمة، التي لم تكن سوى دماء على الأرض، ونساء مذبوحات، هن زوجات ذو اللحية الزرقاء السابقات، مما أصاب البطلة بالرعب والهلع، وأفلت من يدها المفتاح، فسقط على الأرض وتلوث بالدم، الذي لم يزل على الرغم من كل محاولات البطلة. وبذلك يكون تجسيد (الهلع) هو هدف هذا المقطع. وهو عقاب أولي.

المقطع الخامس : ويمتد من (وعاد ذو اللحية الزرقاء، من سفره)، إلى (إنني أمنحك مهلة نصف ساعة، تابع ذو اللحية الزرقاء، ولكن لا مزيد من الوقت أكثر). ويتبين من هذا المقطع، أن ذو اللحية الزرقاء إنما افتعل مسألة

السفر ليوقع بزوجته. فقد عاد من يومه، مدعيا أنه تلقى في طريقه رسالة تخبره بانتهاء المأمورية التي سافر من أجلها. وفي الغد سأل زوجته عن المفاتيح، ولما تأكد من دخولها إلى الحجرة الممنوعة، أكد لها أن مصيرها هو الاستقرار بجانب جثث النسوة التي شاهدتها هنالك. و لم ينفعها الارتماء على رجليه تقبلهما باكية، نادمة، معتذرة لأن قلب ذو اللحية الزرقاء كان قد تحجر من القسوة. وعليه، فقد طلبت منه أن يؤجل قتلها بعض الوقت إلى أن تصلي لربها. فاستجاب لرغبتها، ممهلا إياها مدة نصف ساعة لا أكثر. وبهذا دخل بنا المقطع الخامس مرحلة (العقاب) الحقيقية، ثمنا لخرق المنع. وهي نتيجة حتمية لا تقبل التأخير لما بعد هذا المقطع .

المقطع السادس : ويقع بين (وحين أصبحت وحدها، نادت أختها)، و(أخذ ذو اللحية الزرقاء يصيح بقوة إلى حد شرعت الدار تهتز كلها). أما في هذا المقطع، فتحاول البطلة ربح الوقت، برغم إلحاح ذو اللحية الزرقاء على نزولها فورا إلى الأسفل، حيث ينتظرها ليذبحها. ذلك أنها كلفت أختها بالصعود إلى أعلى برج في القصر، ومراقبة مجيء أخويها اللذين وعدا بالزيارة في هذا اليوم. وبعد عذاب الانتظار المرير، ظهر الفارسان في الوقت المناسب، كما شاءت الحكاية استنادا إلى مبدإ المصادفة. فهذا المقطع يضيف إلى سابقيه تجسيم آلام (انتظار الخلاص). وهو مقطع تشويقي يتموضع بين ذروة العقدة ولحظة التنوير التي ينفرج فيها الموقف لصالح الزوجة.

المقطع السابع : وينطلق من عبارة (ونزلت المرأة المسكينة، واتجهت للارتماء على أرجله باكية)، إلى الأخير. وهنا تعالج الكيفية التي أنقذت بها الزوجة من الموت المؤكد بأعجوبة في آخر لحظة، حيث تمكن الأخوان

الفارسان من الدخول إلى القصر، وملاحقة ذو اللحية الزرقاء الذي حاول الفرار، ثم قتله في الأخير ليعيش الجميع في سعادة - كما هي العادة في جل الحكايات العجيبة - بعد أن ورثت الزوجة كل أملاك ذو اللحية الزرقاء، وتزوجت هي وكذلك أختها .وفي هذا المقطع الأخير يتم (العقاب الحقيقي) لرمز الشر القاتل ذو اللحية الزرقاء، و(الجزاء المناسب) لرمز الخير المرأة الكاشفة عن الشر وممارساته الإجرامية بين الأبرياء .

وبمعاينة المقاطع السبعة السابقة، نتبين نظاما بنيويا محكما تتواتر فيه جزئيات الحدث بمنطق تراتبي دقيق، حيث تتخلق تلك الجزئيات من بعضها البعض، استنادا إلى مبدأي السببية والتحول، المعهودين في القصص الرسمي؛ فلولا دمامة وغموض ذو اللحية الزرقاء، ما كان نفور الفتيات منه. ولولا إغراء ذو اللحية الزرقاء للفتاتين وأمهما بغناه الفاحش، لما كان قبول الفتاة الصغيرة الزواج منه. ولولا الزواج، ما كان التهديد بالموت. ولولا منع ذو اللحية الزرقاء زوجته من فتح الحجرة الصغيرة المحرمة، ما كان خرق الزوجة لهذا المنع، مسجلة انعراجا حدثيا جوهريا من الاطمئنان إلى التهديد. ولولا محاولة قتل الزوجة، ما حدث قتل أخويها له. ولولا موت ذو اللحية الزرقاء، ودون وارث، لما أصبحت الزوجة مالكة لكل ثروته الهائلة، وتزوجت مجددا. وبعبارة أخيرة، لولا شر ذو اللحية الزرقاء وطيبة الزوجة، ما كان عقابه الموت وجزاؤها الحياة. وهكذا يسلمنا طمع ذو اللحية الزرقاء في الزواج بإحدى الأختين، إلى الزواج بالأخت الصغرى. والزواج إلى الحياة المرفهة المبنية على الزيف والخداع. وسفر ذو اللحية الزرقاء بعد تحريمه لفتح الحجرة المجهولة، إلى ارتكاب الزوجة للمحظور بفتح الحجرة. وعودة الزوج السريعة غير المتوقعة، إلى اكتشاف خرق المنع، ثم التهديد بالموت.

وانتظار الخلاص، إلى مجيء الأخوين، فقتل الزوج الشرير. ويتجمع كل هذا التراكم الوثيق الترابط من جزئيات الحدث، حول موضوعة مركزية هي: إن ثمن المعرفة غال، وقد يصل إلى حد الموت، فلم يعد، كما أكد ذو اللحية الزرقاء، أي أمل في حياة الزوجة، بعد أن دفعها فضولها الجارف إلى الاطلاع على محتويات الحجرة المروعة(13)، فكشفت بمعرفتها هذه زيف وإجرام زوجها المرعب، مكررة ضمنيا ما حدث لزوجاته السابقات على التوالي.

فضلا عن نظام المقاطع المتماسك، لم تخرج حكاية (ذو اللحية الزرقاء) في ترتيبها العام على المعمار الثلاثي التقليدي، الذي صيغت في إطاره معظم الأعمال السردية الكلاسيكية الرسمية؛ ونعني به المعمار الهرمي الذي يبدأ بالمقدمة، ويصعد إلى ذروة العقدة، ثم ينحدر نحو النهاية. وبالفعل، فإن هذه الحكاية تبدأ بتقديم الوضعية المتناقضة التي يوجد عليها ذو اللحية الزرقاء؛ فهو غني، لكنه دميم بسبب لحيته الزرقاء. ثم يأخذ الحدث طريقه إلى التعقيد، بإغراء الفتاة والزواج بها، والسماح لها بفتح جميع حجرات القصر، باستثناء الحجرة الصغيرة السفلية، فيكون الخرق، وتكون محاولة القتل الشنيعة، لولا تدخل الأخوين لنجدة أختهما. ثم أخيرا تنتهي الحكاية بالعقاب الدرامي للزوج الشرير، والجزاء الأخلاقي للزوجة الطيبة.

وبعد معاينة نظام المقاطع في هذه الحكاية، ولمس المعمار الثلاثي الذي قام عليه هيكلها، نشير إلى بنية ثالثة لا تقل عن غيرها فاعلية في خلق التوتر، والنمو بالحدث نحو هدفه دون إملال أو ارتباك، ألا وهي بنية التكرار، التي احتاجت إليها الحكاية بإلحاح عندما شاءت البلوغ بالحدث ذروة توتره، بعد اكتشاف الزوج خرق زوجته لما حرمه عليها، ومحاولته قتلها. فبعد أن

صعدت أخت الزوجة - التي تواجدت مصادفة في القصر- إلى أعلى البرج لتراقب مجيء أخويها، أخذ يدور بين الحين والحين حوار شجي متوجس بين الأختين، يتخلله حوار حاد مواز بين الزوجين على هذه الشاكلة المتداخلة :

- آن، أختيَ آن، ألا ترين شيئا آتيا ؟

فأجابتها أختها آن :

- إنني لا أرى شيئا غير الشمس التي تغبرّ والنبات الذي يخضرّ .

في هذا الوقت الذي كان فيه ذو اللحية الزرقاء يحمل موسى في يده، صاح بكل قوته على زوجته : ((انزلي سريعا، وإلا صعدت إليك هناكْ في الأعلى)) .فأجابته زوجته : ((مزيدا من الوقت من فضلك)). وفي الحين نادت بصوت خفيض :

- آن، أختيَ آن، ألا ترين شيئا آتيا ؟.

فأجابتها آن :

- إنني لا أرى شيئا غير الشمس التي تغبرّ والنبات الذي يخضرّ .

صاح ذو اللحية الزرقاء : ((انزلي إذن سريعا، وإلا صعدت إليك هناك في الأعلى)) .فأجابته زوجته : ((هاأنا آتية))، ثم نادت :

- آن، أختيَ آن، ألا ترين شيئا آتيا ؟.

فأجابتها أختها آن :

- إنني أرى .إنها كتلة كبيرة من الغبار آتية من هذه الجهة .

- إنهما أخواي ؟.

- للأسف، لا يا أختيَ، إنه قطيع من الأكباش .

صاح ذو اللحية الزرقــاء : ((ألا تريدين النــزول؟))، فأجابــت

زوجتـــه : ((مزيدا من الوقت)) .وبعد هذا نادت :

- آن، أختي آن، ألا ترين شيئا آتيا ؟.

أجابتها :

- إنني أرى، فارسين آتيين من هذه الجهة، إلا أنهما لا يزالان بعيدين جدا .

وبعد قليل من الوقت، صاحت الزوجة :

- حمدا لله، إنهما أخواي، إنني سأشير إليهما بما في وسعي لأن يسرعا .

وأخذ ذو اللحية الزرقاء يصيح بقوة إلى حد جعلت الدار تهتز كلها. فنزلت المرأة المسكينة (14).

هاهنا تكرار مزدوج؛ تكرار الحوار الأسيان بين الأختين، وفي الآن نفسه يواكبه تكرار الحوار المرعب بين الزوجين، بواسطة التناوب المركز السريع، وذلك في دينامية متوترة تدفع الحدث إلى الأمام بخطى وئيدة ثخينة، متدرجة من الخوف إلى الأمل وبالعكس، بطريقة تستمر فيها دوامة تبادل النفي بينهما، إلى أن تنكشف علامة الخلاص بظهور شبحي الفارسين في جو التهديد بالموت المحتوم، بعد أن نفد صبر الزوج القاتل، فانفجر صائحا مهددا. ففي المرة الأولى لم تشاهد الأخت شيئا إلا الشمس التي تغبرُّ والنبات الذي يخضرُّ، وفي المرة الثانية كذلك لم تشاهد الأخت شيئا غير الشمس التي تغبرُّ والنبات الذي يخضرُّ، وفي المرة الثالثة شاهدت كتلة الغبار، ثم قطيع الأكباش، ولم تشاهد الأخوين الفارسين إلا في المرة الرابعة والأخيرة. وأما الزوج فأمر في المرة الأولى والثانية زوجته بالنزول وإلا صعد إليها، وفي المرة الثالثة صاح مهددا : ((ألا تريدين النـــزول ؟))، وفي المرة الرابعة انفجر

صائحا مهددا. بينما كانت الزوجة تراوغ بطلب مهلة أكثر، أو بإيهام الزوج أنها نازلة، ولم تنـــزل فعلا إلا في المرة الأخيرة. وقد قام التكرار هنا بوصفه تقنية فنية، بوظيفة بنيوية جذرية ساهمت في تعميق الإحساس بالرعب، وتجسيد عذاب الزوجة المضاعف، والنفخ في شراسة ذو اللحية الزرقاء، وتمطيط آلام الانتظار المزدوج: الخلاص أو الموت، مما شحن الموقف بمزيد من التشويق والتوتر، نتيجة الاضطراب بين الخيبة والتوقع. ومثلما تحول فضول البطلة إلى فضولنا، فاكتشفنا معها أسرار الحجرة المحرمة في المرحلة الأولى من الحكاية، كذلك تحول هنا رعبها بفضل بنية التكرار إلى رعبنا، فعانينا معها حرقة الانتظار المصيري، وخطر التهديد بالقتل، والتقزز من إجرام ذو اللحية الزرقاء.

وكما قد يكون اتضح للقارئ، فإن هذه البنيات الثلاث على اختلافها، تتساند عند نقطة واحدة، وهي الموضوعة الرئيسية للحكاية المشار إليها آنفا، والتي تتلخص في كون المعرفة- وخاصة المعرفة المصيرية- تقتضي بذل الثمن الغالي؛ فنظام المقاطع يضمن انتظام تدرج عناصر هذه الموضوعة في سلم تراتبي شديد الترابط والتماسك، ويحفظها من الانحراف والتسيب. والمعمار الثلاثي، يحتوي تلك الموضوعة في حدود مرسومة مسبقا، لتأخذ مقاسها المناسب. وبنية التكرار تصعد بتجلي الموضوعة نفسها إلى أعلى درجات توترها.

على أن كل هذه البنيات، تندرج تحت بنية عامة واحدة، هي بنية التعارض، التي تتغلغل عبر دقائق النسيج الحكائي لهذا النص. فذو اللحية الزرقاء ضد الحياة. وزوجته هي نقيضه التام في هذا. وإجازة فتح جميع حجر القصر، يقابلها تحريم فتح الحجرة السفلية المغرية. والمنع يضاده خرق المنع. والطابق العلوي (الخلاص)، يواجه أسفل القصر (الهلاك). وحوار

الأختين يتعارض مع حوار الزوجيـــن. والحوار ذاته باعتباره فعلا مراوغا يستربح الوقت، يعاكس الوصف المجاور، السريع، المستعجل موت الزوجة. والمقاطع (1 – 2 – 3 ، فضلا عن النصف الثاني من المقطع الأخير)، ذات علاقات وعوالم ولغة، تقع في صف الحياة بإشراقها وبهجتها، بينما ما تبقى من الحكاية (المقاطع 4 – 5 – 6)، وبعض المقطع السابع)، فينتسب إلى ظلمة الموت. ونتيجة لذلك، هيمنت على الحكاية جدلية الحياة والموت؛ فالرجل يمتلك كل مقومات الحياة المادية، إلا أنه يفتقد شرط الحياة الحقيقية المتواصلة مع العالم على مستوى إنساني حميمي، نتيجة إجرامه وشره المرموز لهما في الحكاية بالدمامة ولون اللحية الأزرق. والزوجة الجميلة ترفل في عز الحياة وتلألئها داخل القصر الفخم الفاخر، في حين تتواجد معها في نفس القصر، الحجرة السفلية المجهولة، رمز الموت الذي يتهددها .والزوج يوفر كل أسباب الحياة الكريمة للزوجة ؛ مال، قصور، ثياب، جواهر، أملاك، مكانة اجتماعية، غير أنه في الوقت نفسه يعزم على قتلها، ليتصيد غيرها بعدها كما تعود، لولا أن قتل لتظل هي وحدها صاحبة الشأن في كل الأملاك، متمتعة بحياتها على الوجه الأكمل.

وعند هذا المستوى من تطور تلك الجدلية، يتبين بداهة أن الحكاية قد شخصت الحياة من خلال شخصية الزوجة، في حين شخصت الموت عبر شخصية الزوج، على اعتبار أن هذه الحكاية كباقي أنواع السرد إطلاقا في نماذجها الجيدة، لا تخبر وتقرر، بل تصور وتشخص وتجسد، فكانت بكل ذلك في صف الحياة الطيبة الجميلة مواجهة لقوى الشر والإجرام، مما يؤكد انتصار الحكاية للحياة ضدا على الموت.

وكل ما سبق، يزكي ما أسلفناه من قول بصدد غنى الأدب الشعبي ووفرته وتنوعه .والجديد الذي نستفيده من قراءتنا لهذه الحكاية العجيبة، هو تلاشي الفرق بين السردين الشعبي والرسمي في المكونات الجمالية ذاتها، وانحصاره في نوعية توظيفها. ومن شأن هذا وذاك أن يجعل ما لحق الأدب الشعبي من إهمال وغبن، غير مبرر ومحل شك وارتياب. إذ كيف لأمة أن تتجاهل هذه الكنوز الثمينة، التي اغتنت بتجارب وحكم وإبداعات الأجيال المتوالية على مر القرون والأعصر، وهي مستودع هويتها، ومصدر حيوي من مصادر الحفاظ على تكامل شخصيتها واستمرار انسجامها، وضبط توازنها، ومجال مهاراتها الإبداعية ؟.

بعد هذا، نستطيع دون عقد، أن نقابل بين الأدبين الشعبي والرسمي في مواجهة تكشف الفوارق الفنية بينهما، ليتبين هل يتعلق الأمر بقطيعة حقيقية، أم أن المسألة لا تعدو كونها متعلقة بوهم متبادل بين منتجي ومستهلكي أحد الأدبين دون الآخر ؟.

فكثيرا ما استمد أصحاب النظرة الضيقة للأدب الشعبي، مبررات احتقارهم لهذا الأدب من بساطة أفكاره ومضامينه، وسذاجة مناحيه الجمالية وعفويتها، بالقياس إلى سمو الفكر، وجدية المضامين، وجودة البناء، وروعة التخييل في الأدب الرسمي. وهو ما تكذبه حكاية (ذو اللحية الزرقاء) وأمثالها من النماذج السردية الشعبية المعتبرة. ومن حسن الحظ أن الكثيرين منا أصبحوا يدركون مقتنعين أن الحقيقة تعاكس ذاك الموقف المغلوط من أساسه؛ ذلك أن الأدب الشعبي لا يقل تنوعا غنيا، وتشكيلا ممتازا، وطرافة ممتعة عن الأدب الرسمي. ففضلا عن تعدد أجناسه (قصص، شعر، أمثال، ألغاز إلخ..)، يجد فيه المتلقي المتمعن، والدارس المدقق، والناقد

الحصيف، أضربا مدهشة من طرق التكوين، وبراعة التجسيد، ودقة التصوير، ورواء الخيال، وخطورة المقصد؛ ويستشف من خلاله مواهب فطرية صادقة. مما يجعله نابضا رقة وسحرا وإثارة، مشعا للمرح والبهجة، مؤثرا بقتامة حزنه ورهافته، معجزا بعمق رموزه، مفيدا بمغازيه الغنية بالحكم والعبر والمثل. فـ ((إن الجانب الجمالي للأدب الشعبي يبدو من خلال التآلف بين مجموعة من العناصر التي يمكن تلمسها في الأسلوب الذي يتميز بقدر كبير من الخصوصية والتشخيص الذي يضفي الحياة أحيانا على المادة الجامدة، والتصوير الذي يعتمد على القوالب المأثورة والتكرار وتكوين الصورة اعتمادا على ضم عناصر متباينة إلى بعضها البعض أكثر من الاعتماد على الشروح والتفسيرات، والتركيز أكثر من الإسهاب والتفصيل.)) (15).

ويبدو أن الذوق الذي تربى على آليات الأدب الرسمي وإوالياته، يأبى أن يرى في غيره من المبدعات قسمات جمالية مختلفة لا تقل روعة وابتداعا. ألم يعترض عباس محمود العقاد، وهو نموذج المثقف العصامي الحجة لدى الجيل الماضي، على الاعتراف بالأدب الشعبي، وعلى لجنة للأدب الشعبي بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ؟ (16) . بينما الحقيقة الموضوعية تقول إن الأدب الشعبي هو الآخر ذو خصائص فنية وتعبيرية ممتازة، من شأنها أن تجعل منه ندا للأدب الرسمي، إن على مستوى الأبنية والتخييل، وإن على المستوى التعبيري والبلاغي، علاوة على نبل المقصد كما سلفت الإشارة.

لذا وجد كثيرون من بين كبار الأدباء العالميين، ممن لم يستطيعوا إخفاء إعجابهم بالأدب الشعبي، والتحمس له إلى حد التطرف، حيث اعتبروه أسمى صور الأدب، كما هو الأمر لدى الروائي العالمي ليو تولستوي

Léon tolstoi، الذي كان يفضل حكاية عن العفاريت، أو أغنية لإنامة الأطفال، أو لغزا مسليا، أو نكتة لطيفة، على إنشاء رواية (17) .

بل إن بعض كبار المبدعين في شتى الحقول الأدبية، قد استفادوا كثيرا، في خير مبدعاتهم، من الإمكانيات الفنية الرائعة التي يمتلكها الأدب الشعبي .وبعضهم الآخر أعاد صياغة كثير من النصوص القصصية الشعبية صياغة أدبية، إعجابا بها وتقديرا لها، في حين ابتدع بعضهم أشباها لها كالكاتبين الألمانيين جوته وهرمن هيسي (18). ولا غرو، فالجميع يعلم ((أن الأدب والفن الرسميين طالما استفادا هما أيضا من الإمكانيات الهائلة التي يوفرها لهما الأدب والفن الشعبيان، كرافدين ثمينين يمتلكان كثيرا من الخصوبة والثراء)) (19) .

* * *

وبذلك يتضح جليا الارتباك الكامن في الفهم الطبقي المغلوط لثنائية الأدب الرسمي/ الأدب الشعبي. إذ كلاهما يتوفر على قيم إنسانية مشتركة، وكلاهما يهز الناس بدراميته أو يبهجهم بسخريته، وكلاهما يخلد لجودته أو يتلاشى لرداءته.

وبكلمة واحدة، كلاهما يدخل في مجال واحد هو التراث الأدبي الإنساني. أما فردية الأدب الرسمي وجماعية الأدب الشعبي، كتابة الأدب الرسمي وشفاهية الأدب الشعبي، وما إلى ذلك من الفوارق، فإنما يعتبر من باب خصوصيات هذا الأدب أو ذاك لا غير، دونما مساس بجوهر العلاقة التي تربطهما بالوظيفة الفنية والإنسانية المشتركة التي يضطلعان بها في كل زمان ومكان.

الفصل الثاني

المصطلح القصصي الشعبي : التعددية والارتباك

إن مساءلة القضايا المشكلة في قصصنا الشعبي المحلي والقومي، لا تكتسي أية فائدة إن لم تتم عملية تحديد المصطلحات والمفاهيم على وجه أكثر دقة وصرامة، لما لاحظناه ولاحظه غيرنا من بلبلة في إطلاق المصطلحات القصصية الشعبية بكثير من الخلط والارتباك، ومن أخطاء في إدراك مفاهيمها. ومن أجل هذا، نرى قبل أن نخطو خطوة واحدة في محاولة تحديد تلك المصطلحات والمفاهيم، أن نعرض أوجه الاضطراب الرائجة بين كثير من الباحثين العرب في هذا الشأن، حتى تتبين الحاجة الماسة إلى تجاوزها بالبحث عن بدائل اصطلاحية موحدة دقيقة وقارة، وهو ما نطمح الآن إلى أن نحقق بعضه هنا .

فكما وقع من اضطراب وتعدد وتشويش بالنسبة إلى مصطلحات القصص الرسمي، وبالنسبة لمصطلح (الأدب الشعبي)، كان ارتباك المصطلحات القصصية الشعبية وغموضها لدى الكثير من باحثينا العرب، أفدح وأنكر، وأشد حاجة إلى الاستقرار على محدداتها وحكم ضوابطها بحرص ودقة، تجنبا لما تتخبط فيه من فضفاضية وميوعة وغموض، في كثير من الدراسات والترجمات الأدبية الشعبية التي أنجزها أولئك الباحثون، خصوصا وأن حركة البحث العربية في الدراسات الأدبية الشعبية لا تزال في مهادها. ويتجلى ذلك الارتباك في :

أولا : إن بعضهم قد اختزل، دون مبرر، كل الأنواع القصصية الشعبية في مصطلح واحد هو (الحكاية الشعبية) أو (القصص الشعبي)،

مثلما نرى عند عــز الدين إســماعيل حين درس (القصص الشعــبي في السودان)، ولدى أحمد رشدي صالح لما نظُر لـــ (فنون الأدب الشعبي)، وعمر محمد الطالب عندما بحث (أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية) .دون مراعاة لنوعية الأنماط المختلفة، وتمييز بعضها عن بعض.

ثانيا: لقد استعمل بعضهم الآخر مصطلحات (الحكايات) و(الحكاية الشعبية) و(القصص الشعــبي) و(القصص الشعبية) و(القصـــة الشعبية) و(الأساطير) و(الأسطورة) و(الخرافة)، للدلالة على السرد الشعبي بكل أنواعه، التي ميزوها هي الأخرى بمصطلحات خاصة بها .

ثالثا : أطلقوا مصطلحات (الحكاية الخرافية) و(الحكاية الخارقة) و(حكاية الخوارق) والخارقة) و(حكاية الجان الخارقــة) و(حكاية الجـــان) و(حكايات السحـــر) و(الحكاية العجيبـــة) و(القصـــة العجيبة) و(القصة الخرافية) و(القصص الخرافي) و(الخرافة) و(خرافات الجنيات) و(حكايات خرافية) و(الحكاية الخرافية الشعبية) و(الحكاية الشعبية) و(حكاية العفاريت) و(الحكاية الفولكلورية)؛ على نوع قصصي شعبي بعينه، هو هذا القصص الذي تهيمن عليه عوالم عجائبية خارقة على الوجه الذي حدده فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية العجيبة).

رابعا : كذلك تداول بعضهم مصطلحات (حكايات الواقع الاجتماعي) و(الحكاية الاجتماعية) و(حكايات الحياة اليومية) و(حكايات الحياة المعاشـــة) و(الأسطورة الاجتماعية) و(الحكاية الواقـــعية) و(القصص الشعبي الواقعي) و(الحكاية الشعبية) ؛ وهم يعنون نوعا قصصيا شعبيا آخر يقوم على مفارقات الحياة اليومية المعيشة المختلفة بعيدا عن خوارق النوع السابق، ومحمولا بالأبعاد الأخلاقية والتعليمية.

خامسا : خص بعضهم نوعا قصصيا شعبيا مختلفا عن سابقيه، بمصطلحات : (القصص الخرافي) و(الخرافة) و(حكايات الحيوان الخرافية) و(خرافات الحيوان) و(المــثل الخرافــي) و(حكايات الحيوان) و(حكايات الحيوانات) و(حكايــة الحيوان) و(حكايات حــول الحيوان) و(القصص الحيواني) و(المثل الحيواني) و(فابولات الحيوان) و(أساطير الأطفال)؛ وهم يقصدون بكل ذلك هذا النوع القصصي الشعبي الذي يؤنسن الحيوان وغيره من مظاهر الطبيعة التي تقوم بدور البطولة الرئيسية فيه عادة، على غرار ما نجد في (خرافات إيسوب) و(كليلة ودمنة)، مشحونا بالعبر والمواعظ الأخلاقية.

سادسا : لعل أقل ما اضطربت حوله المصطلحات السردية الشعبية، من بين الأنواع القصصية الشعبية، هو هذا النوع الذي نعته الباحثون العرب بــ (الحكاية المرحة) و(النادرة) و(الحكايات الهزلية) و(الخرافات الهزلية) و(القصص الفكاهي)؛ وهم يريدون بذلك هذه الحكايات الشعبية القصيرة القائمة على الفكاهة والسخرية النابعتين عن مفارقات الحياة الاجتماعية.

وحبذا لو التزم هؤلاء الباحثون مصطلحات سردية شعبية معينة مما عرضناه، وتداولوها وحدها بعيدا عن التعدد والخلط، إذن لكان الأمر أهون.لكن ما حصل هو أنهم يستعملون مصطلحا هنا ومصطلحا هناك وآخر هنالك، وهم يقصدون نوعا قصصيا شعبيا واحدا، الأمر الذي ضاعف من بلبلة المصطلحات القصصية الشعبية.

فنبيلة إبراهيم عندما تترجم في أحد مؤلفاتها عنوان كتاب فلاديمير بروب (مورفولوجية الحكاية العجيبة)، تضطرب في صفحات متقاربة بين

مصطلحين اثنين مختلفين، وغير دقيقين معا. فمرة عندها هذا العنوان هو(مورفولوجية الحكاية الخرافية)، وهو مرة ثانية (مورفولوجية الحكاية الشعبية)، حيث تصرح : ((ثم ظلت الرغبة تدفعني إلى مزيد من البحث، حتى تمكنت بعد جهد جهيد من أن أحصل على كتاب ((بروب)) عن ((مورفولوجية الحكايات الخرافية)).(1). ثم تعود بعيد هذا التصريح لتقول : ((أما كتاب بروب عن مورفولوجية الحكايات الشعبية))(2) . ومن حسن الحظ أن ترجمة عنوان هذا الكتاب من قبل بعضهم، تهيئ لنا فرصة مناسبة للوقوف على فداحة تضارب المصطلحات القصصية الشعبية العربية. ففضلا عن ترجمة نبيلة إبراهيم المضطربة هذه، ترجمه عبد الملك مرتاض ب (مورفولوجية الحكاية)(3) ، وسمير المرزوقي وجميل شاكر ب (بنيوية الحكاية الشعبية)(4)، وإبراهيم الخطيب بـ (مورفولوجية الخرافة)(5). وكلها مصطلحات غير دقيقة ؛ فموضوعات الكتاب جميعها تعالج نوعا سرديا شعبيا واحدا ووحيدا هو (الحكاية العجيبة)، لا(الحكاية)، ولا(الحكاية الشعبية)، ولا(الخرافة). إذ أن الحكاية تعني مطلق الحكي، وقد تعني كل أنواع القصص الشعبي، بينما المصطلحان الأخيران يرتبطان بنوعين قصصيين شعبيين مختلفين تماما عن موضوع الكتاب. ويبدو من هذا أن هؤلاء المترجمين ربما لم يطلعوا عند الترجمة على مقالة بروب (البنية والتاريخ في دراسة الحكاية)، فلو فعلوا لعلموا أن بروب يصرح بأسف أن الناشر هو الذي حذف من عنوان الكتاب صفة (العجيبة)، مبقيا على كلمة (الحكاية) وحده، ليظهر الكتاب ذا فائدة عامة وليس خاصا بالحكاية العجيبة (6).

وتقع نبيلة إبراهيم في اضطراب اصطلاحي آخر، عندما تستعمل في مواضع أخرى، مصطلحا عربيا هو (حكايات الحيوان) مرة، ومرة المصطلح

الأجنبي (فابولة) (7)، ومرة ثالثة تجمع بين جزء عربي وآخر أجنبي هكذا (فابولات الحيوان) (8).

كما أنها استعملت مصطلحات (حكايات الحياة اليومية) و(الحكاية الشعبية)(9) و(حكايات الحياة المعاشة)(10) ؛ للدلالة على نوع قصصي شعبي معين، يهتم بالموضوعات المتعلقة بالمجتمع ككل اجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا.

وعبد الملك مرتاض، تختلط عليه المصطلحات بالنسبة لنوع قصصي شعبي آخر. ذلك أنه يضطرب بين مصطلحات (الحكاية الخرافية) و(الحكاية الخارقة) و(حكايات الخوارق) و (الخارقة)، على الوجه الذي توضحه هذه الفقرة :

((ولعل أشهر هـــذه المناهج الخاصة بدراسة الحكـــاية الخرافية * إطلاقا، منهج العالم الفولكلوري الروسي فلاديمير بروب المعروف بالمنهج المورفولوجي.

وهذا المنهج يقوم على اعتبار العناصر الثابتة والدائمة في الحكاية الخرافية إنما هي في الحقيقة وظائف الشخصيات ذاتها، كيفما كانت هذه الشخصيات داخل الحكاية الخارقة، وكيفما كانت الكيفية التي يتم بمقتضاها القيام بهذه الوظائف. وفلاديمير يرى أن الوظائف هي الأجزاء المشكلة أساسا لحكاية الخوارق. والعناصر الثابتة المشكلة للخرافة تبلغ عنده زهاء خمسين ومائة عنصر .وقد اهتدى إلى هذا العدد بناء على دراسة أقامها على مجموعة من النصوص الحكائية الروسية. أما عدد الوظائف التي تطرد في جميع الحكايات الخرافية جملة، حســـب رأيه، لا تتجـــاوز إحدى وثلاثين وظيفة))(11).

والأمر نفسه يحدث له بالنسبة لنمط قصصي شعبي ثان، حيث يطلق عليه (حكايات حول الحيوان) و(حكايات الحيوان). ثم يعود فيسميه (خرافات الحيوان)(12). ويقع في الارتباك ذاته، عندما يستعمل في حق (النادرة) مصطلحي (الحكايات الهزلية) و (الخرافات الهزلية) (13).

أما نمر سرحان، فقد وقع هو الآخر في نفس الاضطراب بالنسبة للحكاية العجيبة .لأنه يسميها (حكاية الخوارق) عندما يعرفها بقوله :

((نعني بحكايات الخوارق تلك الحكايات التي تتضمن جزئيات ذات مضمون خارق للعادة. ومثل ذلك تلك الجزئية المتكررة في الكثير من حكايات الخوارق عن قدرة الغول على حمل الإنسان، آمادا بعيدة قبل أن يرتد إليه بصره أو في غمضة عين .)) (14).

لكنه يعود فيفرعها إلى أنواع ذات مصطلحات خاصة : (حكاية الغيلان) (حكاية الجن)، (حكايات السحر). وينسى أن الغول ومعه عنصرا الجن والسحر، ما هي إلا عناصر خارقة في الحكاية العجيبة. والحقيقة أنه هنا لا يزال في صميم استعمال تعريفه للحكاية العجيبة، على اعتبار أن ما ذكره عن (حكاية الخوارق) لا يعدو أن يكون عنصرا واحدا من عناصر الحكاية العجيبة التي تتوإلى في تفريعاته تلك، كما يتبين من قوله مثلا معرفا بما سماه (حكاية الغيلان) : ((حكاية الغيلان حكاية متواترة بالرواية الشفوية جادة غالبا. وتتركـــز الأحداث حول بطل أو بطلة، وغالبا ما يكون البطل فقيرا أو مضطهدا أو يتعرض لامتحان عسير تتوقف عليه حياته أو حصوله على فتاة أحلامه أو على دواء غريب لعزيز لديـــه. وبعد سلسلة من المخاطرات يقوم بها ذلك البطل بشجاعة أو يمرها بهدوء نتيجة لطيبة نواياه

أو حسن حظه فإنه وبعد أن تلعب (الخوارق) دورا ملموسا يستطيع أن يصل إلى غرضه فيحضر الدواء أو يجتاز الامتحان، وبعد ذلك وفي الغالب فإنه يحصل على كنـــز أو فتاة رائعة الجمال أو الاثنين معا ويعيش حياة سعيدة إلى النهاية. وفي العادة فإننا نلاحظ الغول شخصية أساسية في هذه الحكايات وهو يؤثر بالإيجاب أو السلب على أحداث القصة ويساعد على تطويرها سواء أكان في جانب البطل يعاونه ويسهل له الصعاب أم في المعسكر المعادي يهدد حياة ذلك البطل أو يحول دون حصوله على مبتغاه))(15).

إن الأمر لا يحتاج، كما هو واضح، إلى كثير عناء لتبين مدى الخلط الذي وقع فيه الباحث. لكون جميع العناصر الواردة في هذا التعريف تتعلق بنوع قصصي شعبي معين هو الحكاية العجيبة. ولهذا فإن التعاريف التي ساقها لـــ (حكاية الغيلان) و (حكاية الجن) و(حكاية السحر)، ليست في حقيقة الأمر إلا تعريفا متكاملا للحكاية العجيبة، سيما وأننا يمكننا أن نستبدل عنصر الغول والجن بغيرهما، دون أن يحدث أي اضطراب فيما أطلق عليه الباحث (حكاية الغيلان) و(حكاية الجن). أما السحر فهو في أساس الحكاية العجيبة .والأدهى أنه يستعمل مصطلحات أخرى في السياق نفسه هي (القصص الخرافي) و(الحكاية الخرافية الشعبية) و(الحكاية الخرافية)(16).

وسقط أحمد مرسي في ذات الارتباك كذلك، حين استعمل (حكايات خرافية) و(حكايات جان)(17) ، مع العلم أنهما يدلان على نوع قصصي شعبي واحد .

ولم يسلم عبد الحميد يونس من هذا الارتباك، إذ يتأرجح بين (حكاية الجان والخوارق) و(حكاية الجان) و(الخرافة) و(الحكاية الخارقة) و(الحكاية الخرافية)(18)، عندما يتحدث عن الحكاية العجيبة .

ناهيك عن التضارب الحاصل بين الباحثين العرب في استعمال المصطلحات القصصية الشعبية المختلفة. فهو أكثر وضوحا واختلافا من باحث إلى باحث، ويمكن ملاحظته في يسر أثناء قراءة بعض مؤلفات هؤلاء الباحثين.

فإذا كـــان رشدي صـــالح، قد استعمـــل مبكرا (الخرافة الخارقة) و(القصة الخرافية)(19)، لنعت الحكاية العجيبة .وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد اعتمدت مصطلح (الحكاية الخرافية)، منذ أواسط الستينات على وجه التقريب، خصوصا عند ترجمتها كتاب (الحكاية الخرافية) لفريدرس فون دير لاين Fridrich Von Der Leyen تسمية للحكاية العجيبة(20) وتبعها في تبني هذا المصطلح، على خطئه، معظم من بحث من العرب في المأثورات الشعبية بعد ذلك، مثل داود سلمان الشويلي(21) ، ومحمود طرشونة(22)، وأحمد كمال زكي(23)، وعمر الساريسي(24)، وأضرابهم ؛ فإن باحثين آخرين منهم قد تداولوا مصطلحات أخرى مختلفة في المعنى ذاته، حيث آثر محمد الشال (الأسطورة الخرافية) (25) ، وعبد الفتاح كيليطو (الحكاية الفولكلورية)(26) ، و محمد المرزوقي (الأسطورة العقائدية)(27) ، وسمير المرزوقي وجميل شاكر (القصة العجيبة)(28) ، وكذلك أحمد ممو(29) ، وأما شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة ففضلا(خرافات الجنيات)(30) .

كذلك الأمر بالنسبة للنوع الحكائي الشعبي المرتبط بالواقع .فقد اختارت نبيلة إبراهيم وصفه ب (الحكاية الشعبية) و(حكايات الحياة اليومية) و(حكايات الحياة المعاشة)، كما مر بنا، ومحمود طرشونة وصفه ب (الحكاية الواقعية)(31)، في حين فضل عبد الحميد يونس مصطلح (الحكاية

الاجتماعية)(32)، بينما اقتصر كل من أحمد رشدي صالح وداود سلمان الشويلي ومحمد الشال وعمر الساريسي على مصطلح (القصص الشعبي الواقعي)، ومحمد المرزوقي على (الأسطورة الاجتماعية).

على أن الاختلاف يبدو أكثر شساعة، حين ننتقل إلى النمط القصصي الشعبي الذي أطلق عليه أسلافنا مصطلح (الخرافة). فهو (حكاية الحيوان) أو (الفابولا) أو (فابولات الحيوان) عند نبيلة إبراهيم، و(حكاية الحيوان) أو (الخرافة) أو (المثل) لدى عبد الحميد يونس، و(حكاية الحيوان الخرافية) أو (حكاية الأمثال) أو (حكاية الحيوان) عند عمر الساريسي. وهو في استعمال نمر سرحان (حكاية الحيوان)، وعبد الفتاح كيليطو (المثل)، ومحمود طرشونة (المثل الحيواني) أو (القصص الحيواني)، وعبد الملك مرتاض (حكايات الحيوان) أو (خرافات الحيوان) أو حكايات حول الحيوان)، ومحمد المرزوقي (أساطير الأطفال)، وجورج غريب (القصص الخرافي)، وفوزي العنتيل (الخرافة)، وأحمد رشدي صالح (حكاية الحيوان)، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة (المثل الخرافي).

بيد أن هذا الاختلاف يضيق بين الباحثين العرب مرة أخرى، عندما يتعلق الأمر بالحكاية المرحة. إذ تكتفي نبيلة إبراهيم بمصطلح (الحكاية الهزلية). ويكتفي كل من أحمد رشدي صالح، وعز الدين إسماعيل، ومحمد المرزوقي، ومحمود طرشونة بالمصطلح التراثي (النادرة)، ونمر سرحان وعمر الساريسي بمصطلح (الحكاية المرحة). بينما يجمع عبد الحميد يونس بين مصطلحات (النادرة) و(الحكاية المرحة) و(القصص الفكاهي)، وعبد الملك مرتاض بين مصطلحي (الحكايات الهزلية) و(الخرافات الهزلية).

ولعل ما يشفع لهؤلاء الباحثين في خلطهم غير المقصود بين مصطلحات القصص الشعبي ؛ أمور نوعية وظرفية منها :

أ - كون الاختلاف في حقل العلوم الإنسانية أمرا واردا، لا سيما إذا تعلق الأمر بعملية استنبات مفاهيم ومصطلحات توصيفية منقولة عن ثقافات ولغات أجنبية مختلفة في خصوصياتها وهويتها عن اللغة الناقلة.

ب - كون الإبداع الشعبي قليلا ما يخضع للإحكام والحرفية والاتجاه حسبما يذهب عبد الحميد يونس(33) . الأمر الذي يفوت على الباحث فرصة ضبط ثوابته وحصر محدداته، ويعلل مرونة مصطلحاته ونسبيتها.

ج - كون البحث في الآداب الشعبية، لا يزال يخطو وئيدا في مرحلة التأسيس الأولى. فهو جديد على الباحثين العرب كل الجدة، إذ لم يتكرس حتى الآن في حقل الدراسة الأدبية العربية على المستوى الأكاديمي وغيره على الوجه المطلوب، لولا هذه الجهود الفردية المعزولة التي تبذل بين أحيان متباعدة في هذا القطر أو ذاك، ولولا ما بدا في الأفق في السنوات القليلة الماضية من اهتمام مؤسساتي بالمأثورات الشعبية في بعض الأقطار العربية. لهذا لم يحدث التراكم اللازم لتأصيل النقد الأدبي الشعبي والدراسة الأدبية الشعبية بنظرياتهما العلمية وأجهزتهما المفاهيمية والمنهجية الضرورية.

وللحقيقة، نسجل أنه مع سلبيات البداية وتعثرها، فإن بعضا من أولئك الباحثين، قد استشعروا صعوبة تحديد المصطلحات وضبط المفاهيم، واستطاعوا أن يعوا جيدا حتمية تجاوز ذلك الخلط في المصطلح القصصي الشعبي، وضرورة تخصيص كل نوع من الأنواع القصصية الشعبية المتعددة بمصطلح معين دقيق التحديد والدلالة، مادام كل منها يرتبط بعوالم وعناصر

ووظائف خاصة به، تتولد عنها فروق نوعية مميزة، تسهل عملية تصنيف أضرب القصص الشعبي إلى أصناف محددة بأشكال ومضامين خاصة .

فهذه نبيلة إبراهيم تستشعر، بسبب الخلط الحاصل بين مصطلح (الحكاية الشعبية) الذي يقصد به القصص الشعبي إطلاقا، ومصطلح (الحكاية الشعبية) الدال على نوع سردي شعبي محدد، حتمية تسمية كل نوع من أنواع هذا السرد بمصطلح يختص به ويميزه عن سائر الأنواع الأخرى، اعتبارا لانفراد كل منها بتحديد خاص لا يختلط بغيره(34). وهذا عبد الحميد يونس يقر بأن الباحث عندما يحاول تمييز الأشكال المتعددة للقصص الشعبي، يواجه بعض العناء في دلالات المصطلحات الخاصة بها(35)، لاسيما وأن الحكاية الشعبية ((تستوعب أنماطا وأنواعا متفاوتة وتستهدف وظائف منوعة وهي عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها باعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية، الدقة والتحديد))(36) . وبذلك كان هذا المصطلح في رأيه ((فضفاضا يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال))(37) ، اعتبارا لجدته بالقياس إلى الأدب العربي الرسمي، بل والآداب العالمية .وهذا داود سلمان الشويلي، يلح على ضرورة أخذ الحذر وتوخي الدقة في تحديد المصطلحات القصصية الشعبية، تبعا للاختلافات القائمة بين الأنواع السردية الشعبية، كما هو الحال بين الحكاية العجيبة والحكاية الشعبية(38) . أما أحمد مرسي، فإنه يعي بحق نسبية المصطلحات السردية الشعبية، ويذهب إلى أن سبيل التغلب عليها هو تضافر جهود الدارسين، التي قد توصل إلى التحديد الدقيق للمصطلح وقد لا توصل، لكن المهم أن يكون تحري الدقة العلمية هو أس هذه العملية(39) .وأما عز الدين إسماعيل، فيعترف خلال حديثه عن الناحية الشكلية في القصص

الشعبي، بأن ((مشكلة المصطلح ما تزال هي مشكلة العلوم الإنسانية التي تتسع مجالاتها مع الزمن وتتداخل))(40) ، ثم يقرر أن المصطلح السليم هو الذي يرتبط عادة بالموضوع ومنهج البحث(41) .

بعد ما سجلناه من اضطراب في مصطلحات السرد الشعبي، ما السبيل للخروج من هذه الأزمة الاصطلاحية في حقل الدراسة القصصية الشعبية ؟.

إننا نقترح هنا مشروعا يطمح إلى المساهمة في تطويق هذه الأزمة، وذلك بتحديد مصطلحات دالة على كل نوع من أنواع السرد الشعبي، انطلاقا من خصوصية كل منهما، ومراعاة لتداولها الواسع بين الباحثين، واستئناسا بمرادفات بعضها في الغرب .

نبدأ أولا بالمصطلح العام الشامل لكل أنواع هذا السرد. فبدلا من مصطلح (الحكاية الشعبية)، نؤثر استعمال مصطلح (القصص الشعبي) نعتا للسرد الشعبي عموما بكل أنواعه المختلفة، تحاشيا للخلط الذي يقع بين هذا المعنى والحكاية الشعبية باعتبارها نوعا سرديا شعبيا خاصا، ولاعتبارات أخرى أهمها :

1- محاولة إزالة اللبس الذي يحصل كلما استعملت صياغة (الحكاية الشعبية). إذ نحار أمام مدار الحديث، ولا نعرف هل هو عن القصص الشعبي ككل، أم عن الحكاية الشعبية بوصفها نوعا مستقلا من أنواع القصص الشعبي، المرتبطة بالحياة اليومية المعيشة بشكل واقعي، خصوصا إذا لم يسعفنا السياق بالمقصود بالحكاية الشعبية في الحين. ومن حسن الحظ أن بعض الباحثين قد اختاروا مصطلح (القصص الشعبي) عن وعي وقصدية وليس عفوا أو بتلقائية .كما هو الشأن لدى عمر الساريسي، الذي يقول ((إن الباحث قد يجد لاصطلاح الحكاية الشعبية معنيين، أولهما عام واسع

يشمل كل ما يحكى ويروى شفويا بين الناس، وهذا المعنى يرادفه اصطلاح القصص الشعبي، وثانيهما خاص ضيق يعني ما يحكى شفويا بين الناس بشكل خاص الحكايات التي تتصل بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه أو يمكن أن بعيشه الناس العاديون في حياتهم اليومية وأحداثهم التاريخية التي ليس فيها خوارق أو أعمال تخرج عن المألوف.))(42).وكذلك الأمر لدى داود سلمان الشويلي، الذي يقيد مصطلح (الحكاية الشعبية) بنوع سردي واحد، ويجعل اصطلاح (القصص الشعبي) شاملا لكل أنواع السرد الشعبي كما يبدو من قوله: ((والحكاية الشعبية – كما قلنا – هي نوع آخر من أنواع القصص الشعبي يرتكز على فنية تقوم بدور تعبيري عن الحياة اليومية المعيشة لكل** مشاكلها وتعقيداتها من خلال ما تطرحه من علاقة بين الواقع المعاش للجماعة الشعبية وهذه الجماعة نفسها بنفس الوقت))(43). في حين نجد باحثين آخرين قد اعتمدوا مصطلحي (القصص الشعبي) و (الحكاية الشعبية) بالدلالتين السابقتين كمسلمة لا تناقش، لذا استعملوا كل منهما في مكانه المناسب دون تعليل أو تبرير، مثلما نرى لدى عز الدين إسماعيل ونبيلة إبراهيم(44) .

2 ـ الرغبة في إلحاق السرد الشعبي بالفن القصصي العام، حتى لا يظل مصطلح القصص الأدبي مقصورا على الأدب القصصي الرسمي. وبذلك يتحول السرد الشعبي من منطقة التهميش والإقصاء إلى احتلال مكانه اللائق به وباعتباره أحد أنواع الأدب القصصي، على أساس ألا نسقط في تناقضات جديدة، كإطلاق مصطلح (الأدب القصصي) على أنواع السرد الرسمي،كما فعل عز الدين إسماعيل(45) ، وكأنما القصص الشعبي ليس أدبا قصصيا. فبإزالة مثل هذا الخلط نساعد على تلاشي الفواصل المفتعلة بين القصصين الرسمي والشعبي .

3 - استعمال كثير من الباحثين العرب هذا المصطلح في سياق حديثهم عن السرد الشعبي، واعتمادهم إياه في عناوين كتبهم وأبحاثهم ومقالاتهم من أمثال :

- قصصنا الشعبي، فؤاد حسنين علي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

- القصص الشعبي في السودان، د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971.

- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دة. نبيلة إبراهيم، دار العودة ودار الكتاب العربي، بيروت - طرابلس، 1974.

- القصص الشعبي في قطر، طالب سلمان الدويل، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، 1984.

- القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي، داود سلمان الشويلي، دار الجاحظ للنشر، سل. الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1986.

- الرسوم التعبيرية عن القصص الشعبي، سوسن عامر، مجلة (الفنون الشعبية)، ع . 12، عمان، تشرين الثاني، 1976.

- رأي في القصص الشعبي، التهامي نقرة، مجلة (الفكر)، ع.4، تونس، 1979.

4 - إن الاحتكام إلى المصطلح الأجنبي المرادف، هو نفسه يؤكد هذا الاستعمال. فكلمة (Conte) الفرنسية، و(Cuento) الإسبانية مثلا تعنيان الحكاية والقصة معا. وفي هذه الحالة تكون إمكانية تأكيد اعتماد صيغة (القصص الشعبي) بوصفها مصطلحا توصف به أنواع السرد الشعبي جميعا، متوفرة في اللغة العربية وغيرها. وقد يعترض معترض بكون اللغتين المحتكم إليهما لا تعانيان من هذا الاضطراب، إذ هما تستعملان مصطلح (الحكاية الشعبية - Conte Populaire - Cuento Popular)، المتبنى من قبل كثير من

الباحثين العرب في المأثورات الشعبية، والشامل لكل السرد الشعبي. ويمكن رد هذا الاعتراض بكون اللغتين معا - الفرنسية والإسبانية - لا تستعملان إطلاقا مصطلح (الحكاية الشعبية) لغرضين مختلفين؛ مرة للدلالة على جميع أنواع السرد الشعبي، ومرة أخرى على نوع واحد منها، وإنما تنعتان هذا الأخير بمصطلح مختلف هو (الحكاية الواقعية **cuent= realist - Conte réaliste**).

فيما يتعلق بما أطلق عليه خطأ مصطلح (الحكاية الخرافية)، وغير هذا المصطلح مما سبقت معرفته، فإننا نتبنى مصطلح (الحكاية العجيبة)، ونود لو شاع تداوله وحده بين الباحثين العرب، حسما للارتباك الشديد الحاصل في التداول الاصطلاحي الواصف لهذا النوع التخييلي الشعبي الرائع. ولكي لا يوصف هذا التبني بنعوت تصب في الذاتية والمزاجية والعفوية وما شابهها، فإننا نحتج بالحجج الموالية :

1) إن هذا النوع القصصي الشعبي، مبني في أساسه على ما هو عجيب ومدهش، لما يمتلئ به من بطولات فوق طبيعية مثيرة، وأحداث خارقة، وشخصيات غير مرئية، وفضاءات مؤسطرة غريبة، وأزمنة لامنطقية، وما إلى ذلك مما يثير العجب في النفس. فلا قوام لهذا النوع دون العوالم العجائبية الشيقة .بل إنه لو جرد من هذا العنصر لتحول إلى لغة عادية لا طائل من ورائها ولا هدف لها، ولأصبحت في أحسن الأحوال سردا شعبيا آخر هو الحكاية الشعبية المهتمة بالأحداث المنطقية والمواقف الواقعية.

2) إن صيغة (الحكاية الخرافية) الشائعة لدى جمهرة من الباحثين العرب، تحيل على مصطلح آخر يهم نوعا سرديا شعبيا مختلفا، سبق لأسلافنا أن نعتوه به، ألا وهو (الخرافة)، التي تدور أحداثها على ألسنة الحيوان والنبات والجماد، بل والإنسان كذلك، مثل خرافات إيسوب وكليلة ودمنة. لهذاخوفا من المزيد من الخلط والارتباك، فإن الضرورة تحتم

استبعاد صيغة (الحكاية الخرافية)، ليظل مصطلح (الحكاية العجيبة) هو الأكثر ملاءمة لهذا النوع السردي ودلالة عليه.

3) إن المرادف الأجنبي (cuento maravilloso - Conte Merveilleux)، ليس معناه (الحكاية الخرافية) وإنما (الحكاية العجيبة). إذ أن لفظ (Merveilleux) الفرنسي يعني معجميا : عجيب، مدهش، مذهل(46)، والإسباني (Maravilloso) يعني : عجيب، مدهش أيضا(47). بل إن أندري ميكيل André Miquil يساعد على إزالة اللبس بين مصطلحي الخرافي والعجيب، حينما يرد في سياق حديثه عن الأدب الشعبي العربي، هذا النمط السردي للبحارة والتجار هكذا :

((Ou les Ajà ' ib al - Hind (Merveilles de l' Inde)) (48) .

فهو لم يكتب (خرافات الهند) مرادفا لـ (Merveilles de l'Inde)، بل (عجائب الهند) .

وبالنسبة للنوع السردي الشعبي المرتبط بالحياة الواقعية للجماهير الشعبية بصورة جادة، فإننا لن نفعل أكثر من التأكيد على ما أجمع عليه معظم الباحثين العرب في القصص الشعبي، أي تخصيص هذا النوع السردي بمصطلح (الحكاية الشعبية). على أساس أن المدار الذي تجري فيه أحداث هذا النوع ويتحرك فيه أبطاله، هو مدار واقعي اجتماعي أخلاقي، تاريخي أو يومي. ومن هنا ضرورة طرح باقي المصطلحات الأخرى التي نعت بها هذا النوع. إذ أن وصف الشعبية يستوعب كل تلك الصفات من واقعية وأخلاقية واجتماعية، مما يعيشه الشعب في حياته اليومية أو عاشه في تاريخه الطويل. بينما لا يؤدي أي وصف من تلك الأوصاف هذه الدلالة الشمولية كما يفعل مصطلحنا المختار (الحكاية الشعبية).

وعن الحكايات التي تدور في عالم الطبيعة، وفي مقدمتها الحيوانات، فإننا نقترح انفرادها بمصطلح (الحكاية الخرافية). مع استبعاد مصطلح (حكاية الحيوان) لعدم شموليته، فهو لا يراعي سوى نوع واحد من أبطال وشخوص الحكاية الخرافية، لاغيا باقي التنويعات الأخرى، وهي متعددة.

وأما ما سماه أسلافنا (النادرة)، ويسميه بعض معاصرينا (الحكاية الهزلية) أو (الحكاية المرحة) أو (القصص الفكاهي) أو (الخرافات الهزلية) أو (حكايات التسلية)، أو(النادرة) أيضا؛ فإننا نؤثر تخصيص مصطلح (الحكاية المرحة) وحده للدلالة على هذا النوع المرح. وحجتنا في هذا الاختيار تكمن في كون المصطلحات الأخرى جميعها تعكس روح المرح، إذ المرح هو القاسم المشترط بينها. ولما كان الأمر كذلك، فإن مصطلح (الحكاية المرحة) يملك القدرة على اختزال كل دلالات المصطلحات الأخرى. ذلك أن هذا المصطلح يدل على المرح بشكل مباشر خال من أي لبس أو غموض.

وبهذا تكون قد توفرت لدينا خمسة مصطلحات سردية شعبية أساسية، محددة ودالة، على النحو الوارد في هذا الجدول :

المصطلح	دلالته
القصص الشعبي	جميع الأنواع السردية الشعبية بلا استثناء.
الحكاية العجيبة	النوع السردي الشعبي ذو العوالم العجائبية.
الحكاية الشعبية	النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة اليومية الواقعية، بأسلوب جاد، ولغاية أخلاقية .
الحكاية الخرافية	النوع السردي الشعبي الدائر في عالم الطبيعة بأسلوب رمزي، لغاية تعليمية محض .
الحكاية المرحة	النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة الاجتماعية الواقعية، لكن بأسلوب مرح يسلي وينتقد.

ومن شأن هذا التحديد، أن يساهم في إزالة اللبس الذي طالما وقع فيه كثير من الباحثين العرب، كلما تعلق الأمر بدراسة ظاهرة من ظواهر السرد الشعبي، أو الحديث عن نوع من أنواعه .وإننا لنأمل أنه بعد هذه المحاولة المتواضعة التي اجتهدنا كما هو واضح في أن تكون وافية، لن يعود هناك مبرر للخلط والارتباك المؤديين إلى فوضى المصطلح السردي الشعبي، وإن كان الباب طبعا سيظل مفتوحا بالتأكيد للمزيد من النقاش والتطوير.

وبعد كل ما سبق، يبدو أنه قد حان الوقت لنسأل : ماذا تعني كل تلك المصطلحات على المستوى المفاهيمي ؟. إن هذا السؤال يفتح شقا آخر للإشكالية الكبرى للسرد الشعبي .لكن لجوهرية هذا السؤال المشروع، اقتضى نظرنا أن نخصص لمناقشته كل الفصل الموالي .

الفصل الثالث

الأنواع القصصية الشعبية :

مساهـــمة فـــي التحديد المفاهيمي

يحق لنا بعد محاولة تذليل الإشكالية الاصطلاحية على الصورة السالفة في الفصل السابق، أن نتساءل عن حقيقة المفاهيم السردية الشعبية، توخيا لاحتوائها، ونزوعا لضبط محدداها، مع التسليم باستحالة التحديد النهائي الشامل لها، مثلما هو الأمر بالنسبة لمعظم الأجناس و الأنواع الأدبية عامة.

ولننطلق من مفهوم الحكاية أولا، قبل أن نتعرف على بعض تصنيفاها المتعددة. فعلى المستوى المعجمي، تعني الحكاية التقليد، والمشابهة، ونقل الكلام، وشد العقدة، ثم رواية الخبر(1). وربما استنبط المستوى الاصطلاحي من المستوى الأول، بما يحويه من (نقل الكلام) و(شد العقدة) و(رواية الخبر). والحقيقة أننا نجد (الحكاية) مرادفة للقصة في بعض الآثار السردية التراثية؛ كما في مقامات الحريري مثلا، حيث ورد في دباجة مقاماته : ((ومن نقد الأشياء بعين المعقول وأمعن النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفادات وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات و لم يسمع بمن نبأ سمعه عن تلك الحكايات أو أثم رواها في وقت من الأوقات))(2). وحيث تصدر فعل (حكى) معظم مقاماته متناوبا أحيانا مع أفعال (حدث - روى - أخبر). وكما في ألف ليلة وليلة؛ حيث كثر استعمالها في مثل هذا المعنى من مثل :

- ((قال الشيخ الثالث صاحب البغلة : "أنا أحكي لك حكاية أعجب من الاثنين "))(3).

- ((بلغني أيها الملك السعيد أن الشيخ الثالث قال للجني حكاية أعجب من الحكايتين فتعجب الجني غاية العجب واهتز من الطرب))(4).

- ((فقال الملك : "كيف ذلك وما حكاية الغراب والحية ؟"))(5).

- ((فتعجب مما سمعه من حديث وحكايات ونوادر ومواعظ وآثار وتذكار))(6) .

- ((فقص عليه القصة وحكـــى لـــه جميـــع ما نظره بعينه وسمعه بأذنه))(7) .

ومثل مقامات الحريري، تصدر فعل (حكي) أو صيغة (ومما يحكى) معظم حكايات ألف ليلة وليلة،باستثناء بعض الحكايات التي بدأت بأحد الأفعال المشابهة، وهي (زعموا، بلغني، اعلم، يروى))، فضلا عن أن أغلبية عناوين نصوص ألف ليلة وليلة، قد اقترنت بلفظ (حكاية)، مثل :

- حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان.
- حكاية الوزيرين وأنيس الجليس.
- حكاية السندباد البحري.

في حين اقترن بعضها الآخر بلفظ (قصة)، من أمثال :

- قصة البركة والسمكات الملونة.
- قصة عجيب بن بدر الدين حسن.
- قصة التفاحات الثلاث.

وقد يجتمع المصطلحان بمعنى واحد أحيانا في الليالي،كما يدرك من هذه الفقرة :

((قالت دنيا زاد لأختها شهرزاد : "يا أختاه هذه قصة جميلة لطيفة لا يسمع مثلها قط. ولكن احكي لي قصة أخرى لنقضي ما بقي من سهر

ليلتنا هذه" قالت: "حبا وكرامة إن أذن لي الملك" .فقال الملك : "قصي قصتك واعجلي))(8) .

والترادف واضح في الفقرة بين فعلي الأمر (احكي) و(قصي). لكنه في الفقرة الموالية أوضح بين القصص والحكايات :

((فقال الوزير : "إذا كان لا يفرج همك إلا سماع قصص الملوك من نوادر الأخبار وحكايات المتقدمين، فإن هذا أمر سهل، لأنني لم يكن لي شغل في حياة المرحوم والدك إلا بالحكايات والأشعار. وفي هذه الليلة أحدثك بخبر يشرح به صدرك".))(9) .

وفي بعض الحالات أطلقت (الحكاية) على الحكاية الإطارية الأم، بينما أطلقت (القصة) كما في ألف ليلة وليلة، أو (الحديث) كما في (مائة ليلة وليلة)، على الحكاية الفرعية.

وتذهب الموسوعة العربية الميسرة، إلى أن الحكاية قد أطلقت في بادئ الأمر، على القصة التي تصور الحاضر وتحكي جوانب منه، كحكاية أبي القاسم البغدادي لأبي المطهر محمد الأزدي. وهي تصور جوانب من الحياة اليومية ببغداد في شكل قصصي ساذج(10) .

بيد أن الحكاية عند المعاصرين، أصبحت تعني جميع أنواع السرد الشعبي، بعد أن برزت بوصفها مصطلحا قصصيا ابتعد ((عن مجرد الإخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قدتم مرت الدهور عليه، أو واقعة في مكان بعيد عن المخبر بها ولا بأس من التوسل بالخيال لبلوغ التأثير المنشود))(11) . وبهذا أصبحت الحكاية قصة مروية تتوفر فيها مختلف العناصر القصصية، وتقوم بإعادة تشكيل الحياة من وجهة نظر مؤلف مجهول، وفي إطار العصر الذي رويت فيه. فهي خلق فني يتميز بالقدرة على استيعاب المخيلات، والوعي بالوسط الذي تترعرع فيه(12)، متوسلة بالسرد المباشر الممتع والمؤثر(13).

من الملحوظ أن هذا التحديد يتسم بالتعميم والبعد عن الدقة، لكون (الحكاية) ليست نوعا سرديا شعبيا معينا، وإنما هي اصطلاح لا يكتمل إلا بارتباطه بأنواع متعددة من القصص الشعبي اختلف الباحثون في تصنيفها .لذلك فإن مفهوم الحكاية يتصف بنسبية حادة، حيث يختلف اختلافا تاما كلما ارتبطت الحكاية بنوع ما من أنواع الأدب القصصي الشعبي المتفرع عنه .

ودون الخوض في الاختلافات الحاصلة حول تصنيف القصص الشعبي إلى أنواع كثيرة أو قليلة، محددة حسب هذه المقاييس أو تلك، ومن غير إغفال حقيقة تداخل تلك الأنواع فيما بينها، فإننا سنجعل وكدنا هنا الوقوف عند أنواع قصصية شعبية عينها هي : الحكاية العجيبة، والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية المرحة، لاعتبارات ثلاثة هي :

أ - إن هذه الأنواع تكون التفريعات الرئيسية للحكاية، فبدونها يتقلص حجمها ومجالها.

ب - كون هذه الأنواع تحتل مكان الصدارة في أغلب التصنيفات المعتمدة عالميا وقوميا.

ج - إن معظم نصوص المتن القصصي الشعبي بالمغرب، لاتخرج في الجملة عن الاندراج ضمن هذه الأنواع الأربعة، وهذا ما يتضح من تصفح المجاميع الكثيرة المعدة من قبل الأجانب والمغاربة.

وبالطبع، فإن الحكاية العجيبة تتقدم لدى الباحثين، على اختلاف مشاربهم، جميع الأنواع الأخرى، وتحتل مكانة ممتازة بينها، لما تتمتع به من قيم جمالية عالية وأبعاد رمزية عميقة. الأمر الذي يحفز على البدء بها في اهتمامنا المفاهيمي الحالي.

1) الحكاية العجيبة :

يحسن بنا قبل محاولة ترسم محددات هذا المفهوم، أن نتعرف أولا ولو في عجالة على صفة (العجيب)، حتى يسهل علينا بعد ذلك الإمساك بجوهر هذا النوع السردي الشعبي. فمن معاني العجيب القاموسية، الدلالة على ما جاوز حد العجب، علما أن مادة العجب تعني إنكار ما يرد عليك. والأصل في ذلك أن الإنسان إذا رأى ما ينكره من الأشياء غير المألوفة قال : قد عجبت من كذا(14) .

ومن هنا تمدنا الدلالة اللغوية نفسها بالمعنى المباشر للعجيب صفة لهذا النوع السردي. إذ أن الحكاية العجيبة لا تبتعد عن ذلك المعنى بمحمولاته المشحونة غرابة وإثارة وإدهاشا. وعليه، فمن المتوقع ألا تواجهنا الحكاية العجيبة إلا بما ليس في الحسبان، أي بما هوخارق فوق الطبيعة، وبعيد عن المعقول ومنطق الواقع، مما يشد أذن وقلب المستمع أو القارئ. ولعل هذا هو ما دفع تزفـيتان تودروف Tzvetan Todorov إلى أن يميز بين العجيب والغريب والفانتزي، باعتبار العجيب يتعلق بظاهرة مجهولة، لم تر أبدا وتحيل على المستقبل، ولا تفسر إلا بقوانين طبيعية جديدة. عكس الغريب الذي يتعلق بظاهرة تحترم فيها قوانين الواقع بشكل سليم تسمح بتفسير الظواهر الغريبة، حيث يقود ما هو مجهول إلى ما هو معلوم، أي إلى تجربة سابقة، ومن هنا إلى الماضي. بينما لا تستطيع مدة الحيرة التي يثيرها الفانتزي في القارئ إلا أن تقع بوضوح تام في الحاضر(15) .

وقد حاول كثير من الباحثين تعريف الحكاية العجيبة .إلا أن ذلك كثيرا ما أتى على صورة يقع فيها الاهتمام بالبنية المركبة للحكاية العجيبة، واستعراض قوانينها الشكلية أو مقارنتها بالحكاية الشعبية، على غرار مـــا

فعله فريدرس فون دير لاين في معظم فصول كتابه (الحكاية الخرافية)، أو حسب وحداتها الوظيفية كما عند بروب في (مورفولوجية الحكاية). ومن حسن الحظ أن هذا الأخير يسعفنا بمثال شاهد على ذلك بشكل مباشر حين يعرف الحكاية العجيبة على أساس وظيفي بقوله ((يمكن من وجهة نظر مورفولوجية إطلاق إسم حكاية عجيبة على كل تصور منطلق من إســاءة (A) أو نقص (α)، مرورا بالوظائف الوسيطة، ليتوج بالزواج(W)، أو بوظائف أخرى مستعملة للنهاية .ويــمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء (F)، اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاح الإساءة (K)، المساعدات والنجاة خلال المطاردة (Rs) إلخ ..))(16).

طبعا إن هذا التعريف يختزل الكثير من إواليات الحكاية العجيبة، يكون من الأفيد السعي للوقوف عليها إجرائيا من خلال مساءلة نص من النصوص، قصد تجنب التبسيط والتعميم، وليتكامل التصور السليم لهذا النوع السردي الشيق. ولوحاولنا أن نتبين كل ذلك في نموذج ما من الحكايات العجيبة العالمية، لوجدنا حكاية (الطائر الذهبي) (17) من مجموعة الأخوين (جريم Grimm) مثلا، نصا مناسبا يفي بهذا الغرض .فما هي طبيعة عوالمه ؟ وعلى أي مكونات ينبني هيكله؟ وما هي نوعية شخوصه ؟ .

عندما نلج عوالم هذه الحكاية سنجده يدور حول موضوع غريب كل الغرابة بشكل يثير العجب والاندهاش في النفس، سيما وأن الحدث لا علاقة له بالواقع العيني، رغم التجسيد الواقعي، إلا على المستوى الرمزي. إذ يفتقد أحد الملوك بعضا من التفاح الذهبي الذي تنتجه إحدى الأشجار بحديقة قصره .وبذلك تتحرك الحكاية بتكليف الملك أبناءه الثلاثة تباعا بمراقبة الشجرة ليلا والإمساك بالجاني. وكما ((يتحتم على بطل الحكاية

الخرافية الذي يطلب منه القيام بعمل معين، أن يكون قادرا على مقاومة النوم. وغالبا ما يعجز الأخوان الكبيران عن القيام بهذه التجربة، ولا يتمكن من البقاء يقظا طوال المدة المحددة سوى الأصغر))(18)، كذلك فإن كلا من الأميرين الأكبر والأوسط يفشلان في المهمة بسبب النوم الذي يغلبهما، بينما ينجح الأمير الأصغر في مقاومة النوم ومعرفة الجاني، الذي لم يكن سوى طائر ذي ريش ذهبي استطاع الإفلات بعد أن ترك في يد الأمير ريشة من ريشه الذهبي، لا تقدر بثمن كما قرر مستشارو الملك .فيكون ذلك بمثابة حافز لإرسال الإخوة الثلاثة على التوالي للبحث عن الطائر الذهبي.

وبذلك تتحرك الحكاية نحو انعطافة تغير مسار الحدث .لقد فشل الأخوان الأكبر والأوسط، بسبب شرهما ورسوبهما في الاختبار الذي واجههما به الثعلب في الغابة، بينما نجح الأخ الأصغر الخير، واستطاع بعد المرور بسلسلة من الاختبارات والمتاعب أن يحصل في النهاية على الطائر الذهبي بالإضافة إلى الحصان الذهبي وأميرة القصر الذهبي، بمساعدة الثعلب المسحور.

لترسو الحكاية عند الخاتمة التقليدية في الحكاية العجيبة : عقاب الأخوين الشريرين، وجزاء الأمير البطل الخير. كل ذلك جرى في مناخ سحري عجائبي غير مألوف، ومتعال على الواقع.

ومما يثير انتباهنا هنا بالنسبة لشخصيات هذه الحكاية، أنها شخصيات نمطية، غير موصوفة، ودون أسماء خاصة. وإنما هي ذات نعوت عامة (الملك – الأميرة – الإخوة – الثعلب). وهذه الشخصيات تتكرر وظيفيا في معظم الحكايات العجيبة، مع اختلاف نعوتها، إلى حد جعل نبيلة إبراهيم تعرف الحكاية العجيبة ((بأنها الحكاية التي تستخدم الشخوص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل من أجل الوصول إلى الفتاة التي يرغب في الزواج منها، (وكــثيرا ما تكون هذه

الفتاة بنت ملك أو سلطان)، أو من أجل الوصول إلى شئ يسعى للحصول عليه.))(19) .وتقصد بالشخوص السبعة الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة كما حددها بروب في دراسته المورفولوجية للحكاية العجيبة، وهي: الشخصية الشريرة - الشخصية المساعدة - الشخصية المانحة - شخصية الأميرة أو الزوجة بصفة عامة - الشخصية المبعدة للبطل في بداية الحكاية - شخصية البطل - شخصية البطل المزيف.

وتشتغل هذه الشخصيات في حكاية (الطائر الذهبي) بشكل متكامل، كما في معظم الحكايات العجيبة، على صورة غنية بالتنوع البشري، كالآتي :

- **الملك، والد البطل**: صاحب الشجرة المنتجة للتفاح الذهبي. وهو الشخصية المبعدة للبطل وأخويه، حيث أرسلهم في مهمة البحث عن الطائر الذهبي الذي سرق ثلاث تفاحات من شجرته السحرية .سيعاقب في الختام الأخوين الشريرين بالإعدام، ويجازي الأمير البطل بتزويجه بالأميرة وتنصيبه وليا للعهد.

- **صاحبا الأداتين السحريتين، ووالد الأميرة** : هؤلاء الملوك الثلاثة يتقاسمون في هذه الحكاية دور الشخصية المانحة ؛ الملك الأول يمنح البطل الطائر الذهبي مقابل الحصان الذهبي الذي يسبق الريح، والملك الثاني يمنحه الحصان الذهبي مقابل أميرة القصر الذهبي، والملك الثالث يمنحه الأميرة مقابل إزالة الجبل الذي يحجب الرؤية أمام نوافذ قصره. غير أن البطل استطاع الاحتفاظ بالجميع لنفسه عن طريق الحيلة ومعونة الثعلب، متخطيا جميع المخاطر التي هددته بالموت.

- **الثعلب المسحور**: وهو هنا متناقض مع طبيعة الثعلب المفترسة، لكونه يضطلع في الحكاية بدور الشخصية المساعدة ؛ فقد دل البطل على

أماكن وجود الطائر والحصان والأميرة .ونقله إلى ممالكها على ظهره بسرعة خاطفة .ومكنه من إنجاز كل مهماته الصعبة، وخلصه من البئر التي أسقطه فيها أخواه، سينقلب في آخر الحكاية إنسانا يتخلص من سحره ومسخه بعد أن فك البطل عنه سحره، إذ لم يكن في حقيقة أمـــــره إلا أخا للأميرة.
وهذا مؤشر مهم على اختلاف الحيوان في الحكاية العجيبة عنه في الحكاية الخرافية حيث لا سحر ولا مسخ، وإنما القيام بالأدوار الواقعية المرمزة .

– **الأميرة :** ويحصل عليها البطل بعد ما كلفه والدها ملك القصر الذهبي، بفعل خارق معجز وصعب التحقيق، هو إزالة جبل عال يحجب الرؤية أمام نوافذ قصره، وذلك في ظرف ثمانية أيام .ولا يخرج البطل من ورطته طبعا سوى الثعلب المسحور. إن الأميرة ستكون من بين ما سلبه الأخوان الشريران من البطل إضافة إلى الحصان والطائر الذهبيين .لكنها ستحتج في قصر والد الإخوة الثلاثة بالاستغراق في البكاء، ولا تتخلى عنه إلا بعد أن تستشعر عودة البطل إلى القصر متنكرا، فيغمرها إحساس بالسعادة، ثم تحكي للملك كل شئ من أجل فضح زيف وشر ولديه الخائنين، فتكشف الحقيقة، وفي الأخير تتزوج البطل .

– **الأمير الأصغر:** هو بطل الحكاية ومحورها الذي يبرر باقي الشخصيات الأخرى .ينجح في معرفة المسؤول عن سرقة التفاحات الذهبية الثلاث من شجرة والده السحرية .كما ينجح في الحصول على الطائر الذهبي بـــجانب الحصان الذهبي والأميرة، عكس أخويه الكبيرين .وفي سبيل ذلك يمر بعدة مغامرات مهولة واختبارات معجزة، بين عدة ممالك متباعدة، كاد يدفع حياته ثمنا لها، لولا تدخل الثعلب المسحور في الوقت المناسب بالمساعدة والإرشاد، يخلص أخويه من الموت المحقق، فكادا ينجحان في قتله. وفي نهاية الحكاية يتزوج الأميرة وينصب وليا للعهد .

- **الأخوان الكبيران** : تتجسد نمطيتهما بالحكاية فـــي ازدواج شخصيتيهما، مما يضاعف من دلالتهما على الشر كالتالي :

أولا : إنهما يمثلان الشخصية الشريرة المعتادة في المتن الحكائي العالمي العجيب. فنظرا لعدوانيتهما فشلا في الاختبار الذي واجههما به الثعلب المسحور العارف بكل شئ، وعيقا نتيجة لذلك عن الوصول إلى الطائر الذهبي بالضلال في الفندق المسحور. وحينما رأيا أخاهما الأصغر يعود بالطائر الذهبي فضلا عن الأميرة والحصان الذهبي، تآمرا على قتله برميه في البئر بدافع الطمع والغيرة، واستوليا على الجميع ظلما وعدوانا.

ثانيا : كذلك مثل هذان الأخوان في الحكاية شخصية ثانية هي شخصية البطل المزيف .إذ ادعيا لأبيهما أنهما البطلان الحقيقيان اللذان حصلا على الطائر والـــحصان والأميرة .فكان جزاؤهما عندما انكشف زيفهما الإعدام وفق العقاب القاسي الذي ينال الأشرار في الحكاية العجيبة عادة .وتجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى أن الإخوة الثلاثة لم يمروا في هذه المرحلة من تطور الحدث باختبار جديد يفشل فيه الأخوان، بينما ينجح البطل على عادة الحكاية العجيبة .بل إن ذلك قد تم بمبادرة مباشرة من الأميرة التي روت للملك كل شيء .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن هذه الشخصيات تتحبك في عوالم تتسم بالغرابة والمناخ العجائبي المشحون بالسحر والخوارق وتندمج في مداره كما لو كان عالمها الحقيقي، وهو الأمر الذي يتجاوز هذه الحكاية إلى جل الحكايات العالمية العجيبة، وربما لهذا السبب تعتبر نبيلة إبراهيم ((هذا العالم السحري المجهول من أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافيـــة))(20). فالملك والد الإخوة الثلاثة يـــملك في حديقة قـــصره شجرة عجيبة منتجة للتفاح الذهبي، يسرق منها الطائر الذهبي ثلاث تفاحات .وهذا الطائر نفسه

ذو ريش ذهبي بهيج لا يقدر بثمن، تساوي إحداها قيمة تتجاوز قيمة كل مملكة الملك .وعندما يرحل كل من الأبناء الثلاثة للبحث عن هذا الطائر، يعترضهم واحدا واحدا بطرف الغابة ثعلب غريب عارف مسبقا بالمهمة التي خرجوا لإنجازها، فينصحهم ويـرشدهم إلى الطريق الأصوب؛ غـير أن الأخـوين الشريرين يحـاولان قـتله ساخرين من نصائحه، لذلك يضلان في فندق اللهو المسحور .في حين يتجاوب معه البطل ولا يحاول إذايته. ولهذا يساعده ويلازمه إلى النهاية .

كذلك تقدم المواقف والأدوات السحرية في الحكاية، داخل إطار ملغـز ؛ ذلك أن الأجـواء المخيفـة، والمناخ السحري، والحصار المطلسم المضروب حول موضوع البحث، كلها تحتل مكان القلب في الحكاية العجيبة عادة، إذ يحدث تجاوز المرئي إلى اللامرئ .فلكي يحصل البطل على الطائر يتعين عليه أن يدخل إلى القصر وسط الجنود المسحورين بقوة النوم، ويجوس بين قاعاته الكثيرة إلى أن يصل إلى حجرة صغيرة، حيث يقبع الطائر في قفص من خشب، بينما يوجد بجانبه قفص ذهبي، وعليه أن يخرج الطائر من قفصه المتواضع دون محاولة وضعه في القفص الذهبي عملا بتحذير الثعلب. لكنه يخرق التحذير، فتصايح الطائر، واستيقظ الجنود .وكان أن ألقي القبض على البطل وحكم عليه بالإعدام. ولكي يحصل على الحصان الذهبي الذي يسبق الريح، عليه أن يقصد أحد القصور البعيدة، ويتوجه إلى الإصطبل الذي يوجد به الحصان، بين السواس المسحورين أيضا بقوة النوم، ويضع عليه السرج المتواضع المصنوع من الخشب والجلد، وليس السرج الذهبي حسب نصيحة الثعلب .بيد أن البطل سيخالف التحذير مرة أخرى. فما كان من الـحـصـان إلا أن ضج بالصهيل، مما أيقظ السواس، فقبضوا عليه وحوكم بالإعدام .وكذلك فإنه لكي يحصل على الأميرة، عليه

أن يذهب إلى القصر الذهبي مساء، وينتظر إلى أن يفاجئ الأميرة وهي في طريقها ليلا إلى الحمام، فيرتمي عليها ويقبلها، مما يجعلها تتبعه كالمسحورة على ألا يسمح لها بتوديع والديها برغم بكائها وإلحاحها، وفق تعليمات الثعلب .غير أنه للمرة الثالثة فإن العكس هو ما سيحدث، فيستيقظ الملك بمجرد ما لمست الأميرة فراشه. ويقبض على البطل ويكاد يقتل، لولا المهمة التعجيزية الصعبة التي أنجزها مقابل ذلك، وهي إزالة الجبل الذي يحجب الرؤية أمام نوافذ القصر الذهبي، في ظرف ثمانية أيام، وبفضل ذلك فاز البطل بحياته وبالأميرة معا .هذا عدا احتجاج الطائر الذهبي على غدر الأخوين بالبطل، بالامتناع عن الغناء، والحصان الذهبي بالامتناع عن الأكل، مشاطرين أميرة القصر الذهبي المحتجة بالانخراط المستمر في البكاء وكأن الجميع مرصود على الأمير البطل .

ورغم ما قيل من أقوال مردها الجهل بفنية القصص الشعبي وأبعاده، متهمة هذا القصص بالسذاجة والعفوية، فإن شبكة النسيج التي حبكت في إطارها الحكايات العجيبة عموما، وما احتوت عليه من تقنية فنية مدهشة، يكذب ذلك الاتهام المجاني الذي اتخذ سمت البداهة لدى البعض .إذ لا هلهلة، ولا تـخبط، ولا فجاجة في معظم الحكايات العجيبة .بل إن السائد بينها هو الدقة والتماسك واكتمال البناء، على أساس خطوات منظمة ثابتة ومضبوطة بعناصرشكلية محددة، وبحس جمالي رفيع يمكن من الاستخدام الجيد لمختلف المكونات القصصية في الحكاية العجيبة، وذلك سر بهائها وروعتها وشدة تأثيرها .وهو ما جعل ماكس لوتي Max Lüthi على ما يبدو يخصها بصفة الأدب دون غيرها من أنـواع السرد الشعبـي الأخرى(21).

ولوعدنا إلى حكاية (الطائر الذهبي) لنستمر في تبيان العناصر التكوينية للحكايات العجيبة على ضوئها، لراعنا هذا البناء المحكم الذي صبت فيه هذه الــحكاية .فمنطق التركيب فيها بتكون من الأقسام البنيوية الــمطردة فـــي القصص التقليدي (بداية – عقدة – نهاية) .الأمر الذي وفر لها التماسك العضوي اللازم، ولذلك أهمية بنيوبة قصوى .فمن المعلوم أن البداية والنهاية تصنعان الحلقة الضامة لأحداث الحكاية ومواقفها ؛ فمع انطلاق البداية عادة تنثال تلك الأحداث والمواقف في مجرى مرسوم، لتأتي النهاية حدا موقفا لذلك الانثيال عند مغزى أخير(22). وفي حكايتنا هذه يتمفصل الحدث عبر تلك الأقسام الرئيسية الثلاثة بتلك الصورة البنيوية المتسقة كالتالي :

1 – **التوازن** : ويتموضع فيما سماه ف. بروب بالمرحلة البدئية. أي قبل شروع الطائر الذهبي في خلخلة الرتابة، بسرقة التفاح الذهبي من الشجرة العجيبة بحديقة قصر الملك. وهو لا يتعدى الأسطر الأربعة الأولى المكونة لمقدمة الحكاية.

2 – **اختلال التوازن** : ويشمل كل جسد الحكاية، باستثناء المقدمة والخاتمة طبعا. وفيه تقع كل المغامرات الموصولة التي خاض البطل غمارها، وتتعقد بشكل فيه تهديد له ولأخويه بالموت المحقق .

3 – **عودة التوازن** : وهذا القسم يتحدد بالأسطر القليلة الأخيرة، وبالضبط عند مرحلة العقاب والجزاء، وفيه يعدم الأخوان الشريران، ويتزوج البطل بالأميرة وينصب وليا للعهد، بينما يخلّص أخ الأميرة من مسخه السحري، ليعيش الجميع في سعادة دائمة كما هو الشأن بالنسبة لنهايات جل الحكايات العجيبة.

ومـــما يلاحظ بوضوح أن هذه الأقسام الرئيسية لا تقدم في الحـــكـــاية بشكل منـــفصل أو مختل .بل إنها، كما لاحظنا سابقا في

حكاية (ذو اللحية الزرقاء)، تتدرج في نسق متماسك ومترابط عضويا بأكثر من سبب، ويمكن إبداء الملاحظة ذاتها فيما يتعلق بالأحداث والمواقف وباقي التفصيلات والجزئيات الأخرى .ذلك أنها لا تتأثر بالمرة سلبا بهذه الأقسام الثلاثة البارزة، وإنما يرتبط بعضها ببعض بصورة وطيدة تبدومعها سلسلة موصولة الحلقات يشد بعضها علىبعض بأقوى الأسباب، وتتشابك جميعها فيما بينها من أجل توفير التكامل اللازم للحكاية، برغم تضمين عدد من الحكايات الفرعية في الحكاية الأم المتمحورة حول خروج الإخوة الثلاثة بحثا عن الطائر الذهبي ؛ فافتقاد التفاحات الذهبية الثلاث يؤدي إلى مراقبة الشجرة ليلا من قبل الإخوة الثلاثة كل على حدة .ومعرفة الأخ الأصغر للجاني تدعو الإخوة الثلاثة على التوالي للبحث عن الطائر الذهبي. والرحيل يقود إلى لقاء الثعلب المسحور في الغابة، فالاختبار الذي يفشل فيه الأخوان الكبيران، وينجح الأخ الأصغر. ونجاح البطل في الاختبار يربط الثعلب به ليساعده إلى الأخير. والفشل في سرقة الطائر الذهبي يجر إلى مغامرة البحث عن الحصان الذهبي وسرقته .والفشل في سرقته يتسبب في التكليف بمهمة صعبة جديدة هي اختطاف الأميرة. والحصول على الطائر والحصان والأميرة يترتب عنه الفرار، وتأجيج نار الغيرة والجشع في نفس الأخوين الفاشلين. وهذا يدفعهما لإلقاء البطل في البئر ثم انتحال شخصية البطولة لنفسيهما. وتخليص الثعلب للبطل من البئر، يؤدي إلى عودته إلىقصر أبيه متنكرا. والعودة نفسها، تفضح زيف الأخوين الشريرين، فيكون العقاب لهما شديدا، ويكون الجزاء للبطل مفرحا.

ولعل أهم أداة ساعدت على هذا التماسك والتبنين في غفلة من انتباه السامع والقارئ، هو متوالية التكرار الثلاثي للفعل الذي يعتبر قاسما مشتركا بين الحكايات العجيبة، فهذا التكرار كما أشرنا في فصل سابق، يكون ظاهرة مميزة للحكاية العجيبة إجمالا، ((فإن تكرار الفعل ثلاث مرات يكسب الحكايات الخرافية سرها. فإذا تساءلنا

عن سبب هذا فإننا نقول إن العدد واحد يدل على الشئ الذي لم يتطور بعد، والعدد اثنين الذي يساوي العدد واحد مزدوجا، يرمز إلى التضاد: النور والظلمة، والسماء والأرض، والليل والنهار، ولكنه لا يدل على النهاية ولا الاكتمال. وهو في ذلك يشبه الخط الذي يصل بين نقطتين .فمن الممكن لهذا الخط أن يمتد إلى ما لا نهاية، ويظل مع ذلك محصورا بين نقطتين .

أما العدد ثلاثة فهو يعطي للشكل سحره واكتماله .))(23) .

ومن هذا المنطلق، نستطيع أن نعزل مظاهر التكرار للفعل الثلاثي في حكاية (الطائر الذهبي)، هكذا :

أ – الإخوة الثلاثة يتناوبون على مراقبة شجرة التفاح الذهبي ثلاث ليال متتابعة.

ب – الإخوة الثلاثة يرحلون تباعا للبحث عن الطائر الذهبي .

ج – الثعلب المسحور يختبر الإخوة الثلاثة على التوالي .

د – البطل يمر بثلاث مغامرات ومهمات صعبة متوالية ؛ تتعلق بثلاثة موضوعات بحث هي : الطائر الذهبي – الحصان الذهبي – أميرة القصر الذهبي .

هـ – الثعلب يحذر البطل ثلاث مرات، والبطل يخرق التحذير ثلاث مرات أيضا. يتعلق الأمر ب : وضع الطائر في القفص الذهبي – وضع السرج الذهبي على الحصان – السماح للأميرة بتوديع والديها .

إن هذا التكرار المقصود هو الذي ساعد على نمو الهيكل السردي، وتوالد الأفعال الحدثية .ومما حفظ للسياق استمراريته، أن هذا التكرار لم يقتصر على المواقف والمقاطع، بل إنه يشمل بعض الصيغ الأسلوبية أيضا،

مثل تكرار عبارة ((ومد الثعلب ذيله، فركب الأمير فوقه، وانطلق بسرعة كبيرة إلى حد أن الشعر كان يصفر مع الريح)) .

وإذا كان التثـليث قد ساعد على امتداد الحدث وتفريعه في مقاطع بنيوية متنوعة تنحبك في نسيج واحد تترافد فيه الجزئيات فيما بينها وترتبط في الآن نفسه بكل الحكاية بأمتن الروابط، وبينما ساهم التكرار اللغوي في تأكيد الحدث ونموه، فإن جدلية التضاد قد لعبت هي الأخرى دورا يعتد به في تماسك البناء ونمو الحدث .وهي تتمثل هنا في التعارض بين الأخوين الكبيرين والأخ الأصغر، وفي التناقض الحاصل بين المنع وخرق المنع، أي بين إرادة الثعلب وإرادة البطل، وفي المواجهة بين الخير والشر، وفي معادلة التورط والخلاص، وما إلى ذلك .فالحكاية العجيبة عموما تقوم في أساسها على تصوير النقيضين: الكبير والصغير، الغني والفقير، الشباب والشيخوخة، الليل والنهار، الجن والإنس، الطبيعي وغير الطبيعي إلى غير ذلك .

على أننا لا ننسى في هذه المحاولة التي نشاء التعرف خلالها على تمظهر العناصر الحكائية في الحكاية العجيبة، أن نلتفت إلى عنصري الزمن والمكان اللذين تعاملت معهما الحكاية العجيبة تعاملا خاصا مطردا، مبنيا على التعميم والاختزال واللامنطقية، مما ساهم بفعالية في عملية التغيير من نظام الأشياء، والدفع بها إلى منطقة التجريد .

فعلى مستوى الزمن، تواجهنا أول حقيقة جوهرية تطبع وظيفته في الحكاية، ألا وهي دوران أحداث الحكاية العجيبة في عالم لازمني، أو في زمن مطلق غير محدد، يميل إلى التعميم وإذابة التخصيص منذ الجملة الأولى في الحكاية، حيث تنفتح بمثل بدايات حكايات الأخوين جريم (ذات زمان – في الزمن الذي كانت تتحقق فيه الأماني – ذات يوم – ذات مساء –

ذات صباح صيفي - في يوم شتائي إلخ..). وهي صيغ تقابل البداية المعتادة في الحكايات العربية (كان ياماكان) .فالحكاية العجيبة ((تبدأ أحداثها في زمان ما بمجرد أنها لا بد أن تبدأ في زمان محـــدد .وهذا يؤكد لنا الرغبة في التعميم الذي يجعلنا جاهلين بالــحدود التاريخيـــة للأحداث، حيث يزيل من الذهن كل الأبعاد الزمانية، ويجعل الحكاية كأنها حدثت في اللا زمان، أي كأنها - بنفس القدر - لم تحدث))(24)، وإنما هي واقعة نفسية(25). ومن هنا ربط كثير من الباحثين بين الحكاية العجيبة والحلم(26). إذ أن هذا الزمن كثيرا ما يتحول إلى زمن لامنطقي متداخل ومهوش، يخرج عن الصرامة والمعقولية اللتين يضبط وفق معياريهما الزمن التاريخي، فتتداخل فيه الأشياء وتنجز المهمات الضخمة في وقت وجيز خاطف .كما يتصف الزمن في الحكاية العجيبة بكثرة الاختزال والحذف والاستباق .

فنحن نجد حكاية (الطائر الذهبي)، تبدأ بهذه العبارة (ذات يوم منذ زمن بعيد)، لتدشن منذ البداية الخطوة الأولى في المجهولية والغرابة. ثم لتعميق الجو العجائبي، فإن معظم الأحداث الخطيرة في هذه الحكاية تدور ليلا، أو مساء في أحسن الأحوال؛ فالأبناء الثلاثة يسهرون الليل على الشجرة لمراقبة من يكون سارق التفاحات الذهبية، والطائر الذهبي يختار الليل توقيتا مناسبا لسرقة هذا التفاح العجيب، والبطل يدخل القصور الثلاثة ليلا للاستيلاء على الطائر والحصان والأميرة، بينما يقترن النهار بانكشاف خروق البطل ومحاكمته ثم تكليفه بمهمة صعبة جديدة .

على أن ما يميز توظيف الزمن في (الطائر الذهبي) بصفة عامة، هو هذا الاستعمال المتكرر بشكـــل ملحوظ لتقنية الاستباق Prolepse، وهي تقنية مميزة بصورة ملحة للحكاية العجيبة ككل، عن غيرها من أنواع السرد

الأخرى الشعبي منها والرسمي. فالثعلب يحذر الإخوة الثلاثة من الإقامة بالفندق الصاخب المتلألئ بالأضواء بدل الفندق البئيس المتواضع، لأنه يعرف مسبقا المصيرين المتناقضين اللذين يهئ كل منهما أحدهما لمن يقيم به. وهو أيضا يعرف مقدما ما سيجده البطل في القصور الثلاثة، وكيف عليه أن يتصرف إذا أراد أن يخرج سالما منها بعد الفوز بما يبحث عنه، وما سيواجهه لو أنه خالف تحذيره. وبالفعل يجد البطل الأمر كما وصفه له الثعلب، ويمر بكل ما توقعه له مقدما .إن الاستباق هنا يضفي على الحكاية صبغة تنبؤية سحرية، ويمنحها قدرة عالية على التشويق نادرة المثال إلا في الحكايات العجيبة الأخرى .

أما على مستوى المكان، فتواجهنا (الطائر الذهبي) بمجموعة من الفضاءات المبهمة المجهولة المتميزة بعجائبية مفرطة نرصدها عبر هذه التيمات:

1- حديقة : توجد بقصر والد الإخوة الثلاثة .وإن كل ما نعرف عنها أنها تقع خلف القصر، وأنها حديقة مبهمة، لكن العنصر العجائبي فيها يكمن في احتوائها على شجرة غير عادية منتجة للتفاح الذهبي، تقوم في الحكاية بدور الحافز المحرك لانشغال الملك وإشعاره بالنقص، ولإرسال الإخوة الثلاثة في المهمة الصعبة، وهي البحث عن الطائر الذهبي .

2- غابـــة : وهي محملة بأبعاد رمزية غنية. لقد قدمتها الحكاية بمثابة مفترق للطرق .إنها الوسيط بين الوصول إلى نهاية المطاف وأداء المهمة الصعبة على وجهها الأكمل، أو الضلال في شعابها والرجوع بالخيبة. مما يوطد الالتحام بين الحدث والمكان في الحكاية بشكل عضوي. وعلى هذا فإن الغابة هنا تمنح الموت والخلاص في آن. ففيها يقع امتحان الثعلب المصيري للإخوة الثلاثة، وفيها يحاول الأخوان الكبيران قتل الثعلب في جحود، ويتآمران على أخيهما الأصغر بدافع الطمع والغيرة، فيلقيان به في

البئر ويسلبانه الأميرة والحصان والطائر .وفيها أيضا يتربص الجند بالبطل من أجل قتله حسب تعليمات أخويه. لكن فيها كذلك يلتقي البطل بالثعلب المخلص باعتباره شخصية مساعدة، وبالرجل الفقير الذي يبادله ثيابه التي تخفيه عن أعين الحرس، ليتمكن من العودة إلى قصر أبيه سالما .

3- **قريــة** : وهي تتجاوز في عجائبيتها الفضاءين السابقين .حيث تقترن بفندقين متناقضين ؛ الأول جميل، متلألئ جميعه بالأضواء، عاج بالرقص والغناء، يوفر الحياة اللاهية، وإن كان الثعلب يحذر من دخوله. ويقابل هذا الفندق فندق ثان على نقيض تام له .فهو ذو مظهر بئيس وحزين .ويؤثر الأخوان الكبيران الدخول إلى الفندق الأول تحت تأثير الإغراء القوي والغرور الزائد، فينغمران في اللهو والحياة الماجنة ناسيين الطائر ووالدهما وكل المبادئ الخيرة. وعكسهما، اختار البطل الدخول إلى الفندق البئيس والمبيت فيه إلى الصباح، لاستئناف البحث عن الطائر الذهبي. وبذلك يكون المكان هنا قد اصطبغ بوظيفة مزدوجة :

أولا : كشف حقيقة شخصية الإخوة الثلاثة إن خيرا وإن شرا.

ثانيا : القيام بدور العرقلة في طريق الأخوين الشريرين للحيلولة دون تمكنهما من إنجاز المهمة الصعبة .

4- **قصور** : وعددها ثلاثة، فضلا عن قصر والد البطل، تؤدي إليها طرق مستقيمة. لكنها محفوفة بالمخاطر والسحر والطلاسم والألغاز. كل منها يحتوي على موضوع بحث معين ؛ في الأول يوجد الطائر الذهبي، وفي الثاني الحصان الذهبي، وفي الثالث الأميرة الجميلة. وقد مثلث هذه القصور الخط الأقصى في خريطة الرحلة والبحث بالحكاية، إذ مباشرة يشرع البطل في العودة بعد أن تمكن من النجاة والفوز بموضوع البحث.

وهكذا يتأكد أن المكان موظف توظيفا عضويا في حكاية (الطائر الذهبي)، حيث ساهم في إضفاء الطابع العجائبي عليها بإبهامه وسحره، وتعالقه مع الحدث بالمشاركة في عرقلة المهمة الصعبة أو تسهيلها بفاعلية وتأثير بينين.

إن كل ما سبق بالنسبة للزمكان، يجعل الحدث والشخوص في هذه الحكاية وفي أمثالها، تتحرك وتتطور بعيدا عن كل منطقية زمكانية صارمة ((وهذا يكشف عن خاصية أخرى لعالم الحكاية الخرافية، وهي انعزالية هذا العالم. وهذه الانعزالية تعزل بالتالي شخوص الحكاية الخرافية عن عالم الواقع))(27) .

ولا يصعب على أذهاننا في النهاية، أن تدرك غياب البعد الأخلاقي الوعظي المباشر عن هدفية حكاية (الطائر الذهبي). وما يمكن المجازفة به، هو الزعم بأن الدلالة الأخلاقية هنا قد ترد على وجه احتمالي تأويلي لا غير، وليست مدعاة لأية قصدية تعليمية فجة .

بعد كل ما سبق، وخاصة مواجهة نموذج (الطائر الذهبي)، تكون قد تبينت لنا بوضوح أهم العناصر الأساسية المكونة لمفهوم الحكاية العجيبة؛ فهي نوع سردي شعبي مشروط بعناصر ثابتة محددة رائعة، تهيمن عليها الخوارق من سحر وجن وفعل غير معقول، متحررة من المنطق الصارم للزمكان، ودون أن تتغيى أي مغزى وعظي أو أخلاقي مباشر. وهي تقدم كل هذا العالم العجائبي بوصفه أمرا طبيعيا على رأي أندريه يولس André Jolles (28) .

والحكاية العجيبة بعد هذا، ذات بناء قالبي واحد يتكرر في معظم النماذج الحكائية العجيبة، مع اختلاف في بعض التشكلات أحيانا. وبالإضافة إلى المراحل المعروفة (بداية، عقدة، خاتمة)، والاعتماد بنيويا على التكرار الثلاثي للفعل غالبا، فعادة ما تتراوح وحداتـــها الوظيفية الكثيـــرة

- كما رأينا عند ف. بروب - بين خروج البطل بسبب إساءة أو نقص، والوصول إلى الفتاة التي يتزوجها، أو إلى الشئ الذي يفتقده هو أو أحد أقربائه .فيحصل على مبتغاه في النهاية بمساعدة قوى خارقة تتغلب على كل المخاطر التي تعترضه .وهي ذات بعد تنفيسي، لذلك تنتهي غالبا بالنهاية السعيدة للأخيار والخاتمة المؤلمة للأشرار .

ويفسر هذا الإطار الفني المتقن، كون الحكاية العجيبة كانت دائما أكثر حظا لدى الباحثين من غيرها من أنواع السرد الشعبي الأخرى، فقد اهتموا بها اهتماما خاصا، ودرسوا أصولها وتصنيفاتها وأشكالها ووظائفها. كما رعاها المبدعون واستوحوها في مبدعاتهم، الأمرالذي وفرللمكتبة الشعبية العالمية دراسات قيمة عنها .

2- الحكاية الشعبيـــة :

إن الحكاية الشعبية كما سبقت الإشارة هي مجرد نوع من أنواع القصص الشعبي بجانب الأنواع الأخرى، وإن كان المتداول على كثير من الألسنة هو إطلاق (الحكاية الشعبية) على جميع أنواع السرد الشعبي. ونحن نتبنى هنا مصطلح (الحكاية الشعبية) لكثرة تداوله أولا، ولأن بطل هذا النوع هو نموذج جاد للإنسان الشعبي في حياته الواقعية بآمالها وآلامها على رأي نبيلة إبراهيم(29) ثانيا، ولكون هذا النوع السردي يعقلن الأمور ويتعامل بواقعية (30) مع الواقع ثالثا .

فماهي الحكاية الشعبية إذن ؟ .

يعرفها عبد الحميد يونس بقوله : ((وإذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال وتعتصم بالنموذج الاجتماعي فإنها التزمت بالواقع تصوره أو تستأنس به، وتنقده مباشرة أو تنقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك

الواقعي وما ينبغي أن يكون عليه .. وتتسم هذه الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيد القيم الإنسانية العالية ثانيا))(31) .

وربما لعالمها الواقعي العاري هذا الذي يمس قضايا الجماهير الشعبية أخلاقيا بتأكيد القيم الاجتماعية المثالية، واقتصاديا بتصوير الصراع الطبقي وموقف الغني من الفقير و بالعكس، وسياسيا بالتجاوب مع المشكلات السياسية الداخلية والخارجية إلخ.. استحقت الانتساب إلى الشعب لأنها أكثر التصاقا به من غيرها على نحو مباشر جدا .فليس فيها خوارق إلا لماما ودون مبالغة .بل إنها تصور جوانب الحياة المختلفة التي تحياها الجماعات الشعبية، وتكشف عن شخصية هذه الجماعات، وتبلور المثل المتوخاة في المجتمع بحس أخلاقي ووعظي قلما يغيب عن مغزى الحكاية.

ومع ذلك يبقى هذا التعريف عاجزا عن الإمساك بعناصر الضبط الدقيق للحكاية الشعبية، مما يفسر جنوح معظم من درسوها إلى الاكتفاء في هذا الصدد بعقد المقارنات الشاملة بينها وبين الحكاية العجيبة .ففريدرس فون ديرلاين مثلا يعقد مقارنة دقيقة بين النوعين تتحدد في هذه النقط :

أ ـ الحكاية الشعبية تعيد ذكر المواقف التي حدثت في الواقع وتبحث عن الشواهد المؤكدة لما حدث، لذلك كان العرض فيها أكثر علمية وموضوعية .

ب ـ الحكاية الشعبية تنمو من نفس التصورات العقدية .إلا أنها تتميز بشكلها البسيط، مما حافظ على صورها القديمة ما عدا بعض التغيير الضئيل .

ج - الحكاية الشعبية إذن بنية بسيطة، خلاف الحكاية العجيبة فهي ذات بنية مركبة.

د - الحكاية الشعبية تؤخذ مأخذ الحقيقة، بينما لا تؤخذ الحكاية العجيبة على العموم هذا المأخذ .

هـ- الحكاية الشعبية تعبير موضوعي، أما الحكاية العجيـــبة فتعبـــير ذاتـــــي.

و - تقع التجربة في بؤرة الحكاية الشعبية، على خلاف الحكاية العجيبة، حيث إن الشخص الذي يعيش التجربة هو الذي يقع في بؤرة الحكاية العجيبة .

ز - إن التجربة المعالجة هي التي تمتد بتسلسل الحكاية الشعبية، أما في الحكاية العجيبة فإن مصير الأبطال الذين يعيشون التجارب في الحكاية هو الذي يفرض عليها الامتداد بالموضوع .

ح - الحكاية الشعبية تقابل في الأنواع الأدبية القصة، على حين تقابل الحكاية العجيبة الرواية(32) .

وأما أهم أوجه الاختلاف بين الحكايتين الشعبية والعجيبة لدى ماكس لوتي Max Lüthi ، فهي :

– ليس للحكاية الشعبية طابع أدبي صرف، إذ هي تمتزج بالواقع الحقيقي بعمق،خلاف الحكاية العجيبة التي تعد بكل ما فيها من عناصر أدبا.

– إن الحكاية الشعبية حسية، تصف الطبيعة وتصور العوالم الأخرى في دقة وتفصيل، عكس الحكاية العجيبة النـــزاعة إلى المثالية موضوعا والتجريد عرضا.

– تتميز الحكاية الشعبية بطابعها الجاد، في حين تتراوح الحكاية العجيبة بين الجد والهزل(33) .

وفي الإطار ذاته، تشترك نبيلة إبراهيم مع ذينك الباحثين في تلك الفروق، وتتوسع في بعض آخر منها، وتجتهد في إضافة فروق أخرى، كما يتضح من مراجعة كتابيها (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية) و(أشكال التعبير في الأدب الشعبي) .فقد تناثرت على صفحاتهما مثل هذه الآراء التي نصنفها انطلاقا من عالمي النوعين وبطليهما وبعض عناصريهما الشكلية كما يأتي :

1 ـ مع أن الحكاية الشعبية تعيش في جو واقعي، فإنها تعرف هي الأخرى صنوف السحر المختلفة وأشكال العالم المجهول، لكن بطريقة مختلفة. فالإنسان في الحكاية الشعبية ينظر إلى العالم المجهول بوصفه قوة منعزلة عن حياته الواقعية، إذ سرعان ما يرتد إلى عالمه الواقعي وهو يعي انتماءه إلى العالم المعلوم(34) .إنه لا ينغمس تماما في العالم الآخر كما لو كان امتدادا لعالمه مثلما يحدث في الحكاية العجيبة. بل إنه يقف على بعد منه ويتأمله ويرتد منه خائبا ورغم أن كلا من الحكايتين توظف العناصر السحرية بغية إبراز المغزى المقصود، فإن الاختلاف بينهما يبدو في طريقة توظيف تلك العناصر؛ فالحكاية العجيبة توظفها من أجل إبراز طبيعة البطل الساعي إلى النهاية السعيدة، والحكاية الشعبية توظفها باعتبارها رموزا تصل بالبطل إلى حقيقة يجهلها، أي إلى المعرفة(35) .ثم إن العالم المجهول في الحكاية العجيبة لا يبتعد عن العالم المعلوم، بل إن الأول يقع في مستوى الثاني، وبهذا يكون عالم الحكاية العجيبة ذا بعد واحد. عكس ما هو عليه الأمر في الحكاية الشعبية، فهي حين تدفع أبطالها إلى عوالم المجهول، يكونون مع ذلك على وعي تام ببعد هذه العوالم عن عالم الواقع، وبذلك تثير الفزع والرهبة، وإن كانت تغري بالبحث عنها. ومعنى هذا أن عالم الحكاية الشعبية ذو بعدين اثنين(36) .

2 - بطل الحكاية العجيبة يشرع في مغامراته وهو صغير، ثم يصير كبيرا في النهاية ويتزوج بفتاة أو أميرة لا تنتمي إلى العالم الواقعي غالبا ؛ أما بطل الحكاية الشعبية، فيكون كبيرا كامل الإرادة، لا يجري للوصول إلى الأميرة قصد الزواج بها – كما في الحكاية السابقة – بل من أجل الوصول إلى الحقيقة التي يجهله(37) . وتنمو شخصية بطل الحكاية الشعبية من الداخل، فهو تحت إحساسه بالخطر يحاول استكشاف حقيقة هذا الخطر داخل نفسه وعلاقته بمصيره ؛ عكس شخصية بطل الحكاية العجيبة الذي ينمو من الخارج، فهو مع شعوره بالخطر الذي يتهدده لا يواجهه إلا بمساعدة القوى الخارجية والسحرية، دون عالم داخلي، ((فالبطل بدونهما لا يستطيع أن يحقق أي فعل. وقد يجلس البطل في الحكاية الخرافية ليبكي، ولكنه إذ يفعل هذا، لا يثير في نفوسنا الإحساس بالألم، لأننا نعلم أن القـــوة السحرية ستظهر له إثر هذا البكاء، وتعينه في اللحظة التي توقف فيها عن الحركة.

أما بطل الحكاية الشعبية، فهو يكشف لنا عمق تجربة إنسانية يعيشها في عالمنا المرئي وغير المرئي .وهو يثير في نفوسنا مشاعر القلق والألم ويجعلنا نحس كل الإحساس بوجه النقص في عالمنا .))(38) .وحركة بطل الحكاية العجيبة تتم في حرية مطلقة، إذ هو جوال خفيف الحركة ؛ في حين يكون بطل الحكاية الشعبية في حركته أسير العالم المرئي واللامرئ، أسير القيود التي تكبل الإنسان وتحد حياته، مما يحول بينه وبين الحركة الحرة الطليقة وبلوغ الآلهة التي يصل إليها البطل في الحكاية الأخرى .ويتسم بطل الحكاية الشعبية بالتبصر أمام ما يدور حوله مما ينفي عنه التسطيح ؛ بينما يتسم بطل الحكاية العجيبة بعكس ذلك، فهو شخصية مسطحة تفتقد الملامح المحددة .وبطل الحكاية العجيبة ينتصر على الشخوص الشريرة بمعونة الشخوص الخيرة ؛ أما بطل الحكاية الشعبية فواقعي، لا يتصف بضعف

الحيلة في انتظار عون الشخوص الخيرة ؛ وإنما يشغل عقله مستفيدا من تجارب الآخرين وسلوكهم في الحياة(39).

3 _ إن أشكال الحكاية الشعبية تتنوع، بحيث تكاد تكون كل حكاية تأليفا مستقلا بذاته، ولا تتقيد بتوالي الأحداث حسب نسق معروف وملزم كما في الحكاية العجيبة(40) .وإن الحكاية الشعبية لا تستخدم وحدات وظيفية متنوعة كما في الحكاية العجيبة * ومع ذلك تستطيع أن تصل إلى درجة كبيرة من التكامل الفني وتحقيق المغزى الإنساني البعد(41). كما أن الارتباط بعنصر الزمن والمكان في الحكاية الشعبية أمر مفروغ منه، على عكس ما في الحكاية العجيبة، فشخوصها يعيشون في ارتباط تام مع الزمن في ماضيه وحاضره ومستقبله، ومع المكان الذي تجري فيه الحوادث، وهم يتحركون من خلال ذلك في واقع لا يستطيعون الفكاك منه(42). وأخيرا، فإن الحكاية الشعبية تختلف عن الحكاية العجيبة في كونها لا تنتهي مثلها بالقضاء على الشر وإنما بتأكيد عنصره في حياة الإنسان(43).

وحتى لا يظل الأمر محصورا في الإطار النظري، سنعمد إلى الوقوف على بعض الآليات الرئيسية للحكاية الشعبية على مستوى إجرائي، زيادة في تقريب المفهوم، على أساس أن نختار من أرشيف هذه الحكاية نموذجا متداولا في المغرب هذه المرة، وليكن حكاية (المرا المعكازة)(44).

فهذه الحكاية تتمحور حول حدث واقعي يجسد مشكلا مقتطعا من الحياة اليومية، كانت تعيشه بعض الأوساط الغنية في مغرب الأمس بشكل ملحوظ، ويتعلق الأمر بتدليل البنات والتفريط في إعدادهن إعدادا قويما وفق ما ينتظر البنات من مهام مستقبلا في بيت الزوجية .فقد تزوج رجل بامرأة مدللة، كسولة، لا تحسن كل مهام التدبير المنـــزلي، مما جعل حياة الزوج لا تطاق. فكان أن تفتق ذهنه عن حيلة يتخلص بها من هـــذه

الزوجة المهملة .فاستضاف أباها وعمها للغداء ببيته .وأحضر كل اللوازم للمرأة قصد إعداد الوليمة، ولكنها لم تدر ماذا تفعل، ولما عجزت عن إعداد الطعام أخذت تراوغ وتتملص بشكل مفضوح .وبذلك أوقف الزوج والدها وعمها على حقيقة الزوجة، فصح طلاقه لها دون حرج، حيث غادرت البيت مع والدها وعمها في الحال .

والحكاية تتبع في تسلسلها نظاما محكما، يتمفصل عبـــر ثـــلاث وحدات/بنيات محددة تحديدا دقيقا على الوجه الموالي :

1 ـ الإخلال بالواجب : ويشمل ممارسات الزوجة السلبية ؛ فالحكاية تقدم في مطلعها الزوجة على صورة جاهزة : كسولة، لا تحسن أي شيء ؛ لا تنظيف البيت، ولا الطبخ، شبت مدللة لا تقوم بأي عمل. ويترتب على ذلك سلوكها غير المرضي في منـــزل الزوجية .فهي تشتهي ما لذ وطاب من المآكل، وعندما يستجيب الزوج فيحضر كل ما طلبته لتطبخه، تتركه كما هو، وتظل نائمة في كل الأوقات، عاجزة كل العجز عن القيام بالمهام البيتية كما هو مفروض .

2 ـ التورط : والتورط هنا ذو حضور مزدوج، حيث يتقاطع تورط الزوجة مع تورط الزوج .فكما تورطت المرأة في حياة زوجية لا قبل لها بها، كذلك يتورط الرجل في الحياة مع امرأة خاملة .فهو يفاجأ بسلوك الزوجة ويرفضه، لكونه أربك حياته .بيد أنه لم يقف مكتوف اليدين أمام ممارسات زوجته، بل قام بجميع المحاولات الضرورية لتغيير حال المرأة .ولما عجز عن تحقيق ذلك، فكر في طلاقها، لكنه خجل من عائلتها .وإذا تذكرنا الطريقة التقليدية التي كان يتم بواسطتها الزواج في الماضي، حيث لا يرى الزوجان بعضهما إلا ليلة الزفاف، أدركنا أي شعور بالغبن والانخداع انتاب الـــزوج في ورطته تلك .إن وحــــدة توريط الرجل من قبل الـــمرأة

تجسيدا لكيد النساء، هي وحدة وظيفية مطردة في كثير من الحكايات الشعبية .

3 ـ **الخلاص** : بعد أن أعيت الزوج كل الحيل، شرع يفكر جديا في تخليص نفسه من ورطته .فاهتدى إلى حيلة تحقق له هذا الهدف، ألا وهي إحراج المرأة أمام أهلها ووضع الجميع أمام الأمر الواقع .وبذلك انفضح أمر الزوجة وخجل أهلها منها، فكانت النتيجة الحتمية هي الطلاق.

ويمكن للنظر المتمعن أن يستشف الجدلية الثاوية في نسيج هذه الوحدات / البنيات الثلاث، ونعني بها جدلية الفعل ورد الفعل .فالفعل بنية ترتبط بالمرأة أساسا رغم أنها تمثل العنصر السلبي في الحكاية كما يبدو على المستوى السطحي، وتتجلى في تربيتها السابقة ببيت أهلها، وبالممارسات الكسولة التي جعلتها حاضرا تخل بواجباتها المنزلية في بيت الزوجية. وواضح أن الفعل هنا ذو طبيعة سلبية مرفوضة، أما رد الفعل، فهو بنية ثانية بالحكاية، غير أنها ترتبط بالزوج، وذلك فيما قام به من ردود فعل سليمة تجاه كسل وخمول زوجته، فقد أخذها بالحسنى محاولا إصلاح ما يمكن إصلاحه .ثم عمل على إقناع ذويها بعدم صلاحية ابنتهم لأن تكون زوجة مقبولة، فطلقها عن جدارة واستحقاق، وفي هدوء نبيل. ويظهر من انحياز الحكاية أن رد فعل الزوج فيها إيجابي ومحبذ وكأنه الصوت الجمعي المحذر والمعاقب، لكونه يستجيب لحساسية المجتمع التربوية.

وتتراكب من الفعل ورد الفعل في الحكاية بنية عميقة ذات بعد تربوي ملحاح، هو هذا المغزى التعليمي الذي لم تستطع الحكاية في خاتمتها أن تمسك عن التصريح به في لهجة خطابية مباشرة، حيث انتهت بهذه العبارة المتوعدة على لسان الراوي :

((إيوا شتي الخنات أش تيدير))(45) ، عاملة على نقد تقصير الآباء في تربية أبنائهم، والبنات خاصة، ومحاربة الكسل النسوي، وتشجيع

الشابات على إتقان التدبير المنزلي، وإعداد أنفسهن الإعداد الحسن لاستقبال الحياة الزوجية بكل ثقة وفعالية، دفاعا عن بقاء واستمرار المؤسسة الأسروية، وحمايتها من أي تفكك واختلال، كما هو الحال في معظم الحكايات الشعبية، وذلك من أجل تماسك المجتمع وسلامته .

وبهذا يكون بناء حكاية (لمرا المعكازة) الشعبية بناء بسيطا متكونا من ثلاث وحدات / بنيات لا غير .ويستتبع هذه البساطة غياب الالتزام بمقدمة ثابتة على شاكلة (كان يا ما كان ..) .وإنما هناك مقدمة عادية نابعة من النص ومرتبطة به، وهي عبارة عن مفارقة اجتماعية ساخرة تلخص الحدث هكذا : ((هاذا واحد الرجل تجوج. خاض واحد لمرا معكازة ما تعارف تدير والو))(46). ثم تأخذ حركة الحدث مجراها في تسلسل خطي، لتصل إلى النهاية المأساوية الساخرة المحتومة وهي الطلاق، وأخيرا تنغلق الحكاية على العبارة التعليمية السالفة .

وطبعا، فإن الحدث الفعلي قد تجسد من خلال علاقة شخصيتين رئيسيتين فقط، هما الزوج والزوجة .إنهما نموذجان نمطيان واقعيان مألوفان ودالان.

فالزوج ليس أميرا ولا بطلا مغوارا يضرب المثل بشجاعته، وإنما هو رجل عادي من عامة الشعب، مقيد بالمنطق الإنساني؛ يتزوج كما يتزوج الناس في المجتمع، فلا هو يرتاد الأهوال جريا وراء امرأة من الإنس أو الجن في ممالك قاصية ليتزوجها، ولا هو يسعى لاعتلاء العرش، كما هو الوضع بالنسبة لبطل الحكاية العجيبة .بل إن حياة الرجل في حكاية (لمرا المعكازة) تبدأ بعد زواجه، أي من حيث تنتهي أية حكاية عجيبة .فهي حياة عادية وممكنة .

أما الزوجة، فيمكن تسجيل الـــملاحظات ذاتها في حقها. فهي ليست أميرة أو جنية أو ساحرة كما هي عليه بطلات الحكاية العجيبة .إنها امرأة عادية لا تملك شيئا من أبهة وأسلحة أولئك البطلات المغريات .أكثر من هذا، فإنها تفتقد حتى الأسلحة العادية التي تملكها الزوجة في بيت الزوجية .حيث تصفها الحكاية بأنها كسولة لا تحسن أي شئ ! لا تنظيف ولا طبخ ولا غيرهما من أعمال البيت. ثم إنها ليست هي الهدف الذي يجب أن يبحث عنه البطل ويحصل عليه بعد معاناة كل المهام الصعبة التعجيزية المهلكة، والمغامرات الخطيرة التي تعرقل وتؤخر وصوله إليها وفق ما يحصل في الحكاية العجيبة .بالعكس من ذلك، فهي هنا الخصم الذي يصارعه البطل منذ الوهلة الأولى، ويحاول أن يتخلص منه أو من سلبياته، إنها هي المهمة الصعبة والعرقلة معا. على أن هناك عنصرا مهما يـــميز المرأة في هذه الحكاية الشعبية عنها في حكاية (الطائر الذهبي) العجيبة الآنفة، ونعني به كون المرأة هنا شخصية فاعلة ومتفاعلة تتحرك بالحدث ويتحرك بها .فبقدر ما كانت المرأة تظل متوارية عن عالم الحكاية العجيبة، ولا تدلف إلى هذا العالم إلا في نهاية الحكاية بصفتها زوجة وعنصر فضح للقوة الشريرة، فإنها هنا في حكاية (لمرا المعكازة) وفي أمثالها من الحكايات الشعبية الأخرى، تعيش في الواجهة ومن البداية إلى النهاية، بصورة مبنية بفاعلية التشخيص والوصف .إذ قدم الراوي هنا صورة المرأة الماضية / الحاضرة، عن طريق الوصف المباشر المجسد .وهي صورة سلبية طبعا بمعيار النظام الاجتماعي .ثم حركها في اتجاه نقطة التماس الصدامي، حيث العجز عن تلبية الطلبات اليومية لبيت الزوجية، المواجه باستنكار ورفض الزوج الذي ينوب عن المجتمع، وهو ما نتج عنه الموقف الساخر الذي تقفه الزوجة أمام أبيها وعمها، سخرية هازلة يقصد منها الجد والصرامة، لذلك يتوج بالنتيجة الحتمية للمفارقة : الطلاق.

ولعله قد اتضح أن هذه الحكاية لا تركز هدفها حول البطلين، بقدرما تهدف إلى بلورة المفارقة الواقعية بحد ذاتها، في صورة لا تخلو من شماتة وزجر وتحذير.

وقد استتبع كل ذلك، خلو حكاية (لمرا المعكازة) من الخيال المجنح والعوالم المجهولة الخارقة، مقابل غرابة الواقع المعيش داخل مكان محدد هو عش الزوجية ذاته .وكذلك انتفاء وجود أي مظهر للسحر أو قوة سحرية مساعدة في الحكاية. فالمواجهة هنا بين البطل والبطلة وليس بينهما وبين كائن خارق أو إنسان شريرحاقد .وإن المعول على التخلص من الورطة الطبيعية التي وقع فيها البطل خلال حياته الواقعية، ليس على كائن سحري قوي ومخلص، يرشد ويساعد البطل من بداية الحكاية إلى نهايتها كما سبق أن رأينا في حكاية (الطائر الذهبي) مثلا، وإنما يعتمد البطل على ذاته في مواجهة واقعه المرتبك، وتخليص نفسه من ورطته، عن طريق التفكير العقلي الذاتي، وذلك في إطار زمكاني منطقي وواقعي، يتدرج فيه الزمن ترتيبيا من الماضي إلى الحاضر في علاقة سببية وطيدة، ويتحدد فيه المكان بصورته الهندسية المألوفة .

ولا يفوتنا في نهاية قراءتنا لهذه الحكاية، أن نشير إلى أنها قد احتفظت كالحكاية العجيبة بعنصر التكرار أداة بنيوية ساعدت على تحريك الحدث في اتجاه تعقده ثم حله، بشكل شديد التماسك سواء في نموه أو تكامله، مع التزام جانب التركيز، بعيدا عن أي فضفاضية وتمطيط زائدين. فضلا عن أنه ساهم مساهمة فعالة في تحسيس القارئ وقبله السامع بالسخرية اللاذعة المريرة. وإن كنا نسجل هنا، أن التكرار في حكاية (لـــمرا المعكازة) رباعـــي، وليس ثلاثيا كما هو معتاد في الحكاية العجيبة؛

ذلك أن البطلة فشلت في أربع مرات متتالية في إعداد الطعام للضيوف .وفي المرة الرابعة والأخيرة وليس الثالثة، نفد صبر زوجها، فأمرها بلم حاجياتها ولبس جلبابها، ثم مغادرة البيت مع أبيها وعمها .

ويستخلص من المقارنات السابقة بين الحكاية العجيبة والحكاية الشعبية، ومن قراءتنا لحكاية (لمرا المعكازة)، أن الحكاية الشعبية، تعبير موضوعي حسي، غير منعزل عن الزمن والمكان .فهي تجري في جو واقعي، وذات طابع جاد. ومن عناصرها المميزة الوعي بمفارقات الحياة الواقعية، إذ ترتبط بها وتعيد ذكر المواقف التي حدثت فيها من أجل المعرفة، وكشف الحقائق المجهولة وغرابة الواقع المألوف، ونقد سلبيات المجتمع بـــهدف إصلاحه، والقيام بوظيفة تعليمية ترسخ القيم الأصيلة المثلى بين الجماعات الشعبية وتدافع عنها ؛ فلذلك تؤخذ هذه الحكاية مأخذ الحقيقة .وعلاوة على كل ذلك، فإنها تتميز ببساطة بنائها ومحدودية وحداتها الوظيفية، كما تتنوع أشكالها وأصنافها بصورة لافتة للنظر.

3 – الحكاية الخرافية :

بادئ ذي بدء، لابد لنا قبل التعرف على مفهوم الحكاية الخرافية، أن نناقش إشكالا طالما أربك الباحثين. إذ يخطئ بعضهم فيخلطون بين الخرافة وحكايات الحيوان المختلفة. فقد وجدنا من لا يفرق بين حكاية الحيوان الرمزية وحكاية الحيوان التعليلية، مثل نمر سرحان الذي يقرر في تعريفه لحكاية الحيوان أنها ((قصة قصيرة تظهر فيها شخصية الحيوانات، وهي تتحدث وتقوم بأفعال الآدميين ولو أنها عادة تحتفظ بقسماتها الحيوانية، وفي هذه الحكايات تكون الحيوانات الشخصيات الرئيسية وتهدف في الأصل إلى تفسير حقيقة من الحقائق الطبيعية التي لا يستطيع أن يفهمها الإنسان البدائي مثل مسألة سواد الغراب أو خلود الحياة أو قصر ذنب حيوان معين .

والمعروف أن الإنسان والحيوان يشتركان في كل مايتصل بالزراعة والمواصلات البدائية لذلك كان له دوره الهام في المجتمع الشعبي وهو عامل مؤثر يظهر تأثيره في الحكاية الشعبية ولا يقتصر تأثيره على ما يمكن أن يتم من تعاون بينه وبين الإنسان بل ينسحب هذا التأثير على جعل البطل يخرج من صورته الآدمية بطريق السحر إلى صورة الحيوان .والمعروف في عالم الحكاية الشعبية أن الحيوان يمكن أن يلعب دورا إيجابيا أو سلبيا في حياة الإنسان.

وتهدف حكاية الحيوان إلى الوصول إلى مغزى تعليمي))(47) .وقد مثل لذلك ببعض حكايات الحيوان التعليلية والخرافات .

الملاحظ على هذا التعريف أنه يسقط في التعميم، فيخلط بين حكاية الحيوان الرمزية وهي نوع من أنواع الخرافة، وحكاية الحيوان التعليلية. إذ أن المتفق عليه أن الأولى لا تفسر حقيقة من الحقائق الطبيعية مثل خرافة (الأسد الهرم)، التي استشهد بها نمر سرحان، وأن الثانية لا تهدف إلى مغزى تعليمي كما في بعض شواهده الأخرى، عكس ما جاء في تعريفه ذاك .

كما وجدنا من هؤلاء الباحثين من يقصر الخرافة على حكاية الحيوان، مثلما فعل عبد الحميد يونس عند تعريفه للخرافة بقوله : ((والخرافة عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخــلاقية وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسي وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد إلى مغزى أخلاقي))(48)، وكما يرى لطفي الخوري في هذه المقارنة بين حكايات الحيوان التعليلية والخرافة : ((كان الغرض الأصلي لحكايات الحيوان هو أن تشرح حقيقة في الطبيعة يتعذر على الإنسان البدائي أن يفهمها، وعلى ذلك يجوز لنا أن نقول إنها تخلو من

التعاليم الأخلاقية، أما الخرافة فأمرها مختلف ذلك أنها في جوهرها حكاية حيوان ترمي إلى إظهار غرض أخلاقي))(49) .ويمكن الاعتراض عليهما بكون حقيقة الأمر ليست كذلك بالنسبة للخرافة .فهي ليست حكاية حيوان فقط، وإنما تحمل مختلف المظاهر الطبيعية من حيوان ونبات وجماد إلخ .. وتضفي عليها الخصائص البشرية(50) .بل وقد لا يوجد ببعض نماذجها أي أثر للحيوان؛ فمثلا إن ريح الشمال والشمس والمسافر هي كل شخصيات خرافة (ريح الشمال والشمس)(51) ، وأن الفلاح وأولاده هم الأبطال الوحيدون لخرافة (الفلاح وأبناؤه)(52)، وكذلك الفلاح والحظ في خرافة (الفلاح والحظ)(53)، بينما لا يشاطر أحد أو حيوان أو أي شئ آخر العاصفة وشجرة البلوط والقصبة، البطولة في خرافة (شجرة البلوط والقصب)(54) ، ولا شجرة الشربين والعوسجة في خرافة (شجرة الشربين والعوسجة)(55) .علما بأننا قد لا نجد أحيانا أثرا للحيوان حتى فيما يسمى حكايات الحيوان التعليلية ذاتها، كما في خرافة (عطارد والتجار)(56)، وخرافة (الخير والشر)(57) .

من أجل إزالة هذا اللبس نجد أنفسنا مدفوعين إلى تأكيد ما درج عليه كثير من الباحثين من تمييز بين الخرافـة وحكايات الحيوان التعليلية. وبرهنتنا على ذلك تقتصر على كون الخرافة تختلف عن هذه الأخيرة، على الرغـم من أن كثـيرا من حكايات الحـيوان تنـدرج في إطار الخرافـة، ورغم أن أبطال الخرافة غالبا ما يكونـون من الحيـوانات. ذلك أنه إذا كانـت حكايـات الحيـوان التعليلية تستهدف تفسـير بعض الظـواهر الطبيعيـة الملازمـة لبعض الحيـوانات والطيـور والحشرات، كموت النحـلة بعـد اللسـع(58)، وتقطيب البوم(59)، وأكـل اللقـلاق للضفـادع(60)، وتخزيـن النمل لطعـامه(61)، وحـركات النـورس علـى شاطئ البـحر(62)، وعزلة الوطواط(63)،

ونومه نهارا ويقظته ليلا(64)، وحمل السلحفاة لظهرها الثقيل(65)، وإمساك العوسج بثياب المارة(66)، ولماذا لا تضع النسور بيضها في الفصل الذي تظهر فيه الخنافس(67)، ولم تلدغ الثعابين الناس(68) إلخ.. دونما تقصد للهدف الأخلاقي أو الوعظي ؛ فإن الخرافة لا تفسر في الجملة خصائص الحيوان ولا تشرح مظهرا من مظاهر الطبيعة الأخرى، كما أنها تتوخى في الأساس بلورة الدرس الأخلاقي الوعظي .وأما حكايات الحيوان الأخرى التي لا تعلل ولا تشرح أو تفسر، ولكن ترشد وتوجه على صورة رمزية وبحساسية تعليمية ملحة، فهي أدخل في باب الخرافة، ولا علاقة لها بحكايات الحيوان التعليلية إلا فيما يتعلق باشتراك أبطالهما في الصفة الحيوانية. فلنكف إذن عن هذا الخلط الذي كثيرا ما أربك الباحثين وأحرجهم .

بعد إزالة هذا الإشكال، يمكن أن نتقدم في سبيل استيعاب المفهوم العام للحكاية الخرافية، إلى مواجهة التساؤل الجوهري المتعلق بماهية هذا النوع السردي الشعبي .فما هي الحكاية الخرافية إذن ؟.

مما لا شك فيه، أنه قد تبينت لنا، من خلال ما أثرناه حول اللبس السابق، بعض الملامح المكونة للحكاية الخرافية .غير أن ذلك ليس بكاف على الإطلاق، ولكي يتضح الأمر أكثر سنعمد إلى استنطاق نص من النصوص الخرافية كما فعلنا سابقا مع الحكايتين العجيبة والشعبية .لكن قبل ذلك سنضطر لبحث بعض مكونات الحكاية الخرافية المهمة، لما لحقها من تجاهل من قبل الدارسين .

إن لهذا الفن أسراره الجمالية التي تحتاج إلى جهد أكبر لسبرها. ذلك أن سؤالا مـــلحاحا يفرض نفسه على قارئ الـــحـــكـــاية الخرافية، كلما هزتـــه بلاغتها في التوصيل، وهو :كيف يستطيع هذا النوع السردي

المكثف أن يضطلع بالمهمة التعليمية وحمل المضامين الأخلاقية المصيرية، على شدة قصره، ومع محدودية أدواته ؟.

الحقيقة أن للحكاية الخرافية تشكلاتها الخاصة بها، كما أنها تشترك مع الأنواع القصصية الأخرى من رسمية وشعبية، في أدواتها المتعددة .وكل ذلك يهيئ لها إمكانية أداء وظيفتها بصورة ممتعة وأبلغ تأثيرا .وإذا اقتضانا الجواب على السؤال الأخير أن نقوم الآن بتحديد تلك الأدوات، فإنه يحق لنا كذلك تأجيل محاولة استكشاف تشكلات الحكاية الخرافية إلى حينها في فصل قادم .

فعلى مستوى البناء لاحظ بعض الباحثين أن الحكاية الخرافية عامة تتكون في العادة من بناء بسيط ومحدود، يتوزع هكذا :

أ – **العرض القصصي للحدث** : وهو خاص بسرد الحكاية في تفاصيلها المجسدة للهدف الأخلاقي .

ب – **المحصول الأخلاقي**: ويقتصر على تقرير الهدف الأخلاقي بصورة مركزة تتجسد غالبا في مثل سائر، أو حكمة، أو كلام مأثور، أو ما شابه ذلك، وكأنه الخلاصة الدقيقة للحكاية الخرافية(69) .

ونحن نعلم أيضا، أن من مظاهر بساطة الحكاية الخرافية تركيزها على حدث واحد عينه مجسدا عبر شخصيتين، أو ثلاث شخصيات في أحسن الأحوال .وإن كان هذا ليس كل شيء، إذ يجب الإشارة فيما يخص بناء الحكاية الخرافية، إلى ملمح مهم لا يمكن تجاوزه، لأنه من أخص المميزات التقنية القرينة بهذا الفن، ألا وهو دقة التقسيم، التي يمكن عزوها إلى طبيعتها الإيجازية المكثفة .فعادة ما تنتظم الحكاية الخرافية في جمل أو فقرات أو أطوال محدودة يتم عبرها تجسيد الحدث أو تطويره ببراعة .

على أن ما تتميز به الحكاية الخرافية عن سابقتيها الحكايتين العجيبة والشعبية في هذا الشأن، بسبب محدودية مدارها، هو البعد عن التقسيم الثلاثي المعروف (مقدمة – عقدة – خاتمة). ومن ثم فهي لا تبدأ بمقدمة تقليدية منفصلة على غرار ما في الحكاية العجيبة، من مثل ((كان الله فكل مكان، حتى كان الحبق أو السوسان، في حجر النبي العدنان سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام))(70)، ولا تنتهي بخاتمة مستقلة ومكرورة أمثال هذه الخاتمة التي تنتهي بها الحكاية العجيبة في المغرب عادة : ((مشات خرافتنا الواد الواد، واحنا بقينا مع الجواد))(71) .فالحكاية الخرافية كالطلقة السريعة تنقذف دون مقدمات لتستقر عند هدف ما .إنها عبارة عن مفارقة متدفقة تتوج بموقف مكثف قار هو لب كوامنها .ونستدل على ذلك بهذه الحكاية القصيرة :

((ذات شتاء، عثر فلاح على أفعى متجمدة، فاقدة الحس من شدة البرد، فالتقطها شفقا عليها، وأودعها صدره.

و لم تكد تنتعش من الدفء، حتى انقلبت إلى منقذها تعضه عضة قاتلة .

وبينما الرجل يلفظ أنفاسه، إذ صاح : هذا جزائي، فقد أخذتني الرأفة بمثل هذا المخلوق الشرير))(72) .

فالمفارقة تتشكل من إشفاق الفلاح على الأفعى، مع ترجمة الشفقة عمليا إلى فعل (التقاط الأفعى وإيداعها صدره)، وعض الأفعى للفلاح عند انتعاشها من الدفء .فكان الموقف الطبيعي هو ندم الفلاح على وضع معروفه في مخلوق شرير غير قمين بأي خير، وكأنه يحيلنا على المثل الأخلاقي المعروف : (اتق شر من أحسنت إليه).

وماذا عن شخصيات الحكاية الخرافية ؟. يمكن أن نضيف لما سبق، أنها تتنوع بين الحيوان والنبات والجماد والإنسان والطيور والحشرات

والزواحف ؛ كالأسد، والثعلب، والذئب، والكلب، والقط إلخ .. الشجر، والكروم، والعوسج، والزرع إلخ .. البحر، والنهر، والصخر، والجسر، والدلو، والقدر، والعجلة، و التمثال إلخ .. الفلاح، والراعي، والحطاب، والصياد، والخادم، والسيد، والبائع، واللص، والوالد، والأم، والمسافر، والحوذي، والجندي، والصديق، والبحار، والطحان، والطبيب إلخ .. الوز، والديك، والسنونو، والغراب، والنسر، والطاووس، والبوم، والجراد، والببغاء إلخ .. النمل، والذباب، والناموس، والبرغوث، والزنبور، والعنكبوت إلخ .. الثعبان، والسلحفاة، والسرطان، والأفعوان، والضفدع إلخ .. ويجدر بنا أن نشير أيضا إلى أن الشخصيات الخرافية، قد لا تكون شخصيات مادية ملموسة دائما، بل قد تكون شخصيات معنوية تجريدية كالحظ والموت مثلا .

هل يجب أن تستقل كل من هذه الأنواع بالحكاية الخرافية وحدها، دون أن يشاركها أي نوع آخر من الأنواع الأخرى ؟ .أبدا، فإن هذه الأنواع من الشخصيات، لا ينفرد كل منها بالحكاية الخرافية وحده إلا لماما. فالمألوف أن يجتمع فيها نوعان أو ثلاثة .ومن تقصينا لهذه الأنواع في خرافات إيسوب، تبين لنا أن الحكاية الخرافية قد تجمع في الغالب بين الحيوان والإنسان، أو الحيوان والنبات، أو الحيوان والطير، أو الحيوان والجماد. وبين الطير والإنسان، أوالطير والجماد. وبين النبات والإنسان أو الحيوان طبعا .وبين الجماد والإنسان، فضلا عن الجماد والحيوان .وبين الزواحف والإنسان، أو الزواحف والجماد، أو الزواحف والطير .وبين الحشرات والإنسان، أو الحشرات والحيوان، أو الحشرات والزواحف. كما أن الحكاية الخرافية قد تجمع في حالات أخرى غير قليلة بين الحيوان

والجماد والإنسان، أو بين الحيوان والجماد والطير، أو بين الحيوان والإنسان والنبات، أو بين الحيوان والإنسان والطير .وبين الطير والإنسان والنبات، وبين الحشرات والحيوان والطير، أو بين الحشرات والحيوان والإنسان. وبعبارة أخرى، فإن شخصيات الحكاية الخرافية قد تكون أحدية النوع أو ثنائية النوع أو ثلاثية النوع .

وكما هو واضح، إن الحكاية الخرافية كغيرها من أنواع السرد الشعبي لا تسمي أبطالها، مكتفية بنعتهم بصفاتهم النوعية (رجل، ذئب، حمل، ديك، ذباب، وعوسج إلخ..)، أو العمرية (عجوز، رجل، فتى، غلام، صبي، طفل إلخ..)، أو المهنية (دباغ، طحان، نجار، نخال، فلاح، حطاب، صياد، راع، طبيب إلخ..) أو العلائقية (أب، أم، ابن، زوج، صديق، جار، عدو إلخ..)، أو الطبقية (ملك، سيد، نبيل، ثري، غني، عبد، خادم، فقير إلخ..). فالذي يهم هنا ليس الشخصية في حد ذاتها، بل ما تقوم به من فعل، وما تحمله من دلالات، كما هو الشأن في الحكاية الشعبية مثلا.

وبجانب كل ذلك، تبقى علاقات شخصيات الحكاية الخرافية ذات أهمية خاصة. فعلى كثرة تنوع هذه الشخصيات، تظل علاقاتها بسيطة لا ترقى إلى التعقد الذي تعرفه مثيلاتها في الحكاية العجيبة، على الرغم من اشتراك النوعين في الاعتماد على شخصيتي المعتدي والضحية .

والواقع أن الأس الذي تقوم عليه الحكاية الخرافية في هذا الشأن، هو مبدأ التقابل بين الشخصية المعتدية والشخصية الضحية، حيث تهيمن المواجهة ما بين القوي والضعيف ؛ كالقط والفأر، والذئب والحمل، والثعلب والديك، والأسد والوعل، والكلب والأرنب، والصقر والحمام، والبحر والنهر، والشمس والمصباح، والفلاح والحمار، والصياد والحجلة،

والحطاب والشجرة، والسيد والعبد إلخ.. فيسقط ضحايا، أو يفلت مظلومون من الهلاك، أو ينقلب القوي ضعيفا والضعيف قويا، إلى غير ذلك من تنويعات معادلة القوة والضعف .وإن كانت هذه المعادلة تختل أحيانا في بعض الحكايات الخرافية، فيتبادل المعتدي والضحية المواقع، ليتحول المعتدي إلـــى ضحية وينقلب الضحية معتديا، وللتدليل على ذلك نورد الحالات التالية :

- الثعلب المعتدي على حظيرة الفلاح يقع في الفخ، فيعتدي عليه الفلاح الضحية بإشعال النار في ذيله، لكن الثعلب الضحية يعود فيعتدي على الفلاح المعتدي بإحراق قمحه(73).

- تعتدي الجرادة على البومة بإزعاج راحتها بزقزقتها المستمرة، فتحتال الضحية على المعتدية باستدراجها إلى عشها، بعد أن أعيتها الحيلة لإسكاتها، ثم اعتدت عليها بأكلها لتتخلص من ضجيجها(74) .

- الذبابة المعتدية على رأس الرجل الأصلع بالقرص، تتحول إلى ضحية يتعقبها الرجل من أجل قتلها(75) .

- الخنـــزير المعتدي على قطيع الراعي، يصبح ضحية عندما يمسك به الراعي الضحية، ويعتدي عليه بحمله إلى الجزار لذبحه(76) .

- ابن عرس المعتدي على لحم ودجاج الرجل، يعتدي عليه الضحية بإغراقه في ماء الدلو(77) .

- الغراب الجائع يعتدي على الثعبان بالانقضاض عليه لأكله، وبينما كان ماضيا به إلى مكان هادئ ليأكله فيه، عضه الثعبان السام وقتله، لينقلب الغراب من معتد إلى ضحية، والثعبان من ضحية إلى معتد(78).

ولا ينبغي أن يعني هذا أن الحكاية الخرافية لا تتسع لأكثر من شخصيتين فحسب، فقد تجتمع ثلاث شخصيات فما فوق في الحكاية

الخرافية الواحدة، ومتى حدث هذا تضاف إلى شخصيتي المعتدي والضحية، شخصية أو عدة شخصيات تؤدي وظيفة الوسيط، حيث يتمكن البطلان الرئيسيان من خلالها من تأدية الدور المـــنوط بهما على خير وجه، استجابة للدرس الأخلاقي الذي يضطلع به النص الخرافي .فالشخصية الوسيطة تضئ دلالات الصراع والنوازع المختلف بالتفاعل أو التعليق أو العلية .

فقد تتفاعل الشخصية الوسيطة مع الحدث، وتشارك فيه بصورة عملية ؛ كالمعيز البرية التي أزعجها نهيق الحمار الفظ، ففرت من الكهف، وبذلك أفسدت خطة الحمار والأسد لأكلها، وهنا تدين الحكاية غلظة التصرف(79) .وكصاحب حمار الحمل الذي أثقل حمل حماره وجعل يضربه من خلفه بعصى غليظة، فيزول حسد حمار الزرد الذي سبق أن رأى حمار الحمل ينعم بالراحة والاستجمام، فتتأكد الحكمة المشهورة (كل نعمة في طياتها نقمة)(80). ومثل الغنام الذي أطلق كلابه على الثعلب الذي قرر أن يعمل لحسابه وليس لحساب الأسد الذي اعتاد الاحتفاظ بالنصيب الأوفى من الفريسة وترك ما دون ذلك للثعلب، لكن الكلاب فتكت به، ليكون عبرة يستخلص منها هذا الدرس (ذهب ليصطاد فاصطيد)، أو (عبودية آمنة، خير من حريـــة مهلكة)(81) .

وأيضا اللص الذي يسرق ثوري الحراث الذي كان مشغولا عنهما باستدراج الأرملة الباكية على قبر زوجها، بافتعال الحزن والبكاء على زوجته الموهومة الـــتي زعم أنه فقدها حديثا، غير أنه عندما اكتشف السرقة انقلب بكاؤه المزيف إلى ندب حقيقي، وبهذا أبرزت الحكاية هذه الحقيقة (الصدق ليس كالكذب)(82).

وفي أمثلة أخرى تكتفي هذه الشخصية بمراقبة حركة البطلين والتعليق على الموقف المختل .فقد تدخل الثعلب بالتعليق على خوف الأسد

من الفأر ليكون ذلك مدعاة لإنهاء الحكاية بالمغزى الذي سعت إليه الحكاية الخرافية، وهو (القحة تزعج حتى الأقوياء)(83) .وعلق في حكاية أخرى على تعقب الكلب للأسد، ليصل بـــها إلى مغزاها (لا ترموا بأنفسكم إلى التهلكة)(84).كما علق القنفذ بتساؤله عن عدم طرد الثعلب الذباب الذي عذبه، فساعد ذلك على الوصول إلى صلب الدرس الذي قامت عليه الحكاية، وهو (بعض الشرأهون من غيره)(85) .في حين كان تعليق الجار على سرقة الخادم لذهب سيده البخيل هو الحصيلة الأخلاقية ذاتها في الحكاية، وهي (لا فرق بين البخل والفقر)(86) .

بيد أن الشخصية الوسيطة، قد لا تتفاعل مع الحدث وتشارك في دفعه إلى نهايته، وقدلا يدفعها فضولها إلى التعليق على ما تشاهده أمامها من متناقضات، في عدد من الحكايات الخرافية .لكنها تقوم بمهمة التحفيز، فتكون علة فعل البطلين وحافزا لسلوكهما المتجه صوب الحكمة التي تقررها الحكاية الخرافية .فمثلا يدفع ترقب النسور فوق صخرة عالية، تربصا بالأسد والخنـــزير المقتـــتلين للانقضاض على الـــهالك منهما، إلى كف الخصمين عن عراكهما وانقلابهما إلى صديقين، حتى لا تأكلهما النسور، تدعيما للحقيقة القائلة (إن السلامة في الاتحاد، والهلاك في الفرقة)(87) .وفي مثال آخر، يتسبب اللص الذي كان قد سرق عسل المنحل، في مهاجمة النحل، بعد عودته من جمع العسل، النحال الذي وجدته إلى جوار خلاياه المقلوبة، فاشتد غضبه ووبخه لكونه لم يوجه لسعاته لمن يستحقها، لتقرر الحكاية هذه الحكمة (اعرف عدوك الحقيقي، قبل أن تسدد سلاحك)(88).

وبالطبع فإن الحكاية الخرافية لم تستطع إهمال الواقعين الزمني والمكاني، بل إنها تـــحـــفل بهما أيما احتفال على ضآلة حيزها بالقياس إلى

الحكايتين العجيبة والشعبية .فغالبا ما يتعلق الأمر على مستوى الزمن في الحكاية الخرافية بالماضي، باعتباره كنـــزا غنيا بالخبرات والدروس، لذلك فهي تبدأ عادة بالأفعال الماضية من مثل : رأى ثعلب - علمت قطة - تعود كلب - كان صبي - غيرت شجرة - أتى وعل - خرج أسد - حط نسر - تقاتل ديكان - طارد الصيادون - عض ثعبان - أصابت عاصفة - احتطب عجوز إلخ .. غير أن التزمين في الحكاية الخرافية، يتنوع من ماض ممعن في الإبهام مثل : زعموا أن - يُحكى أن - ذات يوم - ذات مرة - ذات صباح - مرة - في أحد الأيام - منذ أيام، إلخ.. إلى حاضر محدد بآنيته من مثل: في لحظة - وفي تلك اللحظة - هذا اليوم - في تلك الأثناء، إلخ.. كما قد تميل هذه الحكاية إلى صيغ الامتداد أمثال هذه الصيغ : طول النهار - طول الوقت - زمنا - حينا - أمدا طويلا - الساعات الطوال - بوقت طويل - وفي عدة أيام - إبان - وقتا .وعلى صيغ التحول من مثل : وحينما - و لم يمض غير قليل حتى - وأخيرا - و لم تكد - فجأة - بغتة - وفي فترة ما بعد الظهر - وبعد عدة أيام - عندئذ - وبعد أن - بعدها. وإلى صيغ التكرار كـــ : عدة مرات - يوميا - ولا تزال - ومرة ثانية وثالثة - كل يوم - من حين إلى آخر - كلما - وفـــي اليوم التالي .دون أن يغيب عن هذا النوع الاحتفال بفترات اليوم مثل : في الصباح - ولما تنفس الصبح - صباحا - وبالنهار - وفي المساء - وقبل العشاء - ولما أقبل الليل .ولا بالفصول الأربعة من مثل : كان الفصل صيفا - في يوم قائظ - في كل خريف - في يوم من أيام الشتاء .

وتنجم عن هذه الصيغ كلها وغيرها، ظواهر زمنية معينة بالحكاية الخرافية، تساعد على تجسيد الحكمة، أو المثل، أو العظة، أو غيرها في المساحة الضيقة المحدودة للحكاية الخرافية .كما تمكن من توفير السرعة اللازمة لتنامي الحدث واكتماله داخل المدى الضيق .من ذلك النجوء

الكثـــير إلى تقنيات الثغرة Ellipse، والملخص Sommaire، والمشهد Scéne، فغالبا ما تضطر الحكاية الخرافية إلى الاتكاء على تقنية الثغرة، وطي المراحل المتفاوتة، دون أن تقول عنها شيئا، كما تدل هذه الأمثلة : ويوما بعد يوم - و لم يمض غير قليل - ولما تنفس الصبح - وأتى اليوم الذي - وفي اليوم الرهيب - وحينما جاء اليوم الموعود - وبعد حين - وفي المساء - وطال عليهما الزمن - وحينما حان الموعد - وبعد عدة أيام - وحينما أتى يوم العرض - وبعد أيام قليلة - وفي عدة أيام - وبعد قليل - وذات ليلة - و لم يمض حين من الدهر - مرت الأيام - وفي اليوم التالي - وفي اليوم المعلوم - وفي العشي - وعندما هبط الليل(89) .

وبالنسبة للملخص، فكثيرا ما نجد الحكاية الخرافية تعمد إلى إجمال أحداث كثيرة تقتضي أزمانا متفاوتة الطول، في جمل أوفقرات مركزة، كما تؤشر هذه الأمثلة :

- ((كان للرجل وزوجته حظ اقتناء وزة،تبيض كل صباح بيضة من ذهب))(90).

- ((يحكى أن سائسا كان ينفق الساعات الطوال، يسرح شعر الجواد)) (91) .

- ((هكذا فقد كثير من الحيوانات حياهم، حتى جاء الكهف ذات يوم ثعلب)) (92).

- ((وبنت أم قشعم عشها فوق قمة شجرة عالية، وفي دغل عند أقدام الشجرة، سكنت الثعلبة وولدت لفيفا من الجراء))(93) .

- ((لكن سرعان ما ندموا على حماقتهم، لأن الصقر قتل منهم في يوم واحد ما قتلته الحدأة في أيام))(94).

- ((في أثناء الحرب، داوم أحد الجنود، على أن يقدم لحصانه قدرا من الشوفان، ويعتني به أبلغ عناية، ليكون قويا على إنجاز شؤون الميــدان،

وقادرا على حمله بعيدا عن الأخطار إذا دعت الضرورة .

فلما انتهت الحرب، زج به في كل صنوف الأعمال الشاقة))(95) .

أما فيما يتعلق بالمشهد، فإذا كان كل من الثغرة والملخص قد مكنا من خلق التفاوت بين زمني القصة والخطاب في الحكاية الخرافية ليتحقق التسريع المطلوب، وبذلك تمتلك الحكاية الخرافية القدرة التخييلية السحرية على التحكم في المادة المعالجة بالاقتطاع، والانتخاب، فإن هذه الحكاية تتاح لها إمكانية ثالثة لاستثمار الظاهرة الزمنية لصالــحها .وتلك هي تقنية المشهد التي تستطيع هذه الحكايـــة أن تحقق بواسطتها تطابق زمني الحكاية والخطاب، وذلك عن طريق الحوار أساسا .مما يوفر بعض التبطيء الذي يجعلنا نعيش اللحظة الآنية بجزئياها وحيويتها .ويمنعنا الطول النسبي للأمثلة من تنويعها هنا، لهذا نكتفي بسوق مثال واحد متضمن في حكاية (الذئب والحمل) : ((لقي ذئب حملا شرد من قطيعه. وأحس أنه يتجنى لو افترس هذا المخلوق الوديع .وبحث عن ذنب لحقه منه، فقال :

ياصديقي العزيز، لقد شتمتني في العام الماضي شتيمة مقدمة.

أجاب الحمل : هذا ياسيدي مستحيل – في العام الماضي لم أكن ولدت بعد .

رد الذئب : إذن فأنت الآن ترعى عشبي .

قال الحمل : وهذا أيضا مستحيل، لأنني لم أذق طعم العشب بعد.

ومضى الذئب يقول : إذن فقد شربت من نبعي .

قال الحمل المسكين : أبدا ياسيدي، لم أشرب بعد سوى لبن أمي.

قال الذئب : بأية حال، لا يمكن أن أبقى دون أن أتعشى. ودون مناقشة، وثب على الحمل وافترسه))(96) .

وتجدر الإشارة إلى أن الحكاية الخرافية مع دقة تصرفها في الظاهرة الزمنية بالصورة السالفة، فإنها لا تعتمد إجمالا على تقنية التوقف Pause. وهذا أمر مبرر بتحكم المساحة النصية المحدودة، التي لا تسمح بإفراد أي مقطع وصفي أو تأملي منفصل عن زمن القصة ومعطل لسيولته. إن أقصى ما تستطيعه هذه الحكاية في هذا الشأن إذا اضطرت للاتكاء على الوصف، ألا تفصّله في صور وألوان وأشكال ثابتة، بل إنها توظفه لإثراء دينامية النص، لذلك فهو يتوارد في لقطات جزئية حركية خاطفة داخل السياق المتلاحق في اتجاه النهاية السريعة .وهذا ما يشرح انغراس تلك اللقطات الوصفية داخل القول والحوار في كثير من الأحيان، ومن الأمثلة الموضحة لذلك :

- ((وقف الثعلب فوق الشجرة، ثم نظر إلى الغراب وقال : ياله من طائر نبيل : ليس لجماله من ند، ولا لروعة الألوان في ريشه من مثيل. فقط لو أن له صوتا جميلا كصورته الفاتنة، لصار بلا ريب ملكا على الطيور))(97)

- ((جعل طاووس يعير كركيا بريشه الكئيب، ثم قال : انظر إلى ألواني الزاهية، وتأمل كم هي أجمل من ريشك الفقير))(98) .

- ((ودعا الثعالب إلى اجتماع، وجعل ينصح لهم أن يتخلصوا من ذيولهم، قائلا : ((إنها بأية حال، أشياء قميئة، إلى جانب أنها ثقيلة. ثم إنه لأمر متعب أن تحملوها معكم دائما .))(99) .

- ((قالت الظبية لغزالها الذي كبر واشتد عوده: يابني، لقد منحتك الطبيعة جسدا قويا، وزوجين من القرون قويين، ولا أرى لم تجبن هكذا، وتهرب من كلاب الصيد ؟.))(100) .

وطبعا، فإن هذه اللقطات الوصفية الحركية لا تقتصر على القول والحوار، بل تتجاوزهما إلى السرد ذاته، على هذه الشاكلة :

- ((بينما كان ثوران يجران عربة في الطريق العام، محملة أثقالا، إذ بالعجل يصدر صريرا عاليا، وحشرجة مخيفة))(101) .

- ((أتى وعل عطشان غديرا ليشرب، وعندما انحنى إلى الماء، رأى صورته، فأعجب أيما إعجاب بقرنيه وتشعبيهما الفاتن، ولكنه في الوقت نفسه ضاق بضعف سيقانه ونحافتها))(102) .

- ((شردت عنـــزة في كرمة، وطفقت تلتهم الفروع الغضة التي تحمل العديد من عناقيد العنب الحلوة))(103) .

- ((ذات شتاء، عثر فلاح على أفعى متجمدة، فاقدة الحس من شدة البرد، فالتقطها شفقا عليها، وأودعها صدره))(104) .

- في طريق عار ترب في يوم قائظ مضى مسافران .وإذ صادفا شجرة دولب، أسرعا إليها فرحين، يحتميان من أشعة الشمس الحارقة، بعميق ظلال أفرعها المتشعبة))(105).

ومهما يكن، فإن هذه اللقطات الوصفية الجزئية ليست متهافتة، ولا ترد في الحكاية منعزلة، كما يحدث في كثير من الأحيان بالأعمال السردية الرسمية المطولة، بل إن معيارها يتحدد في التجانس فيما بينها، والاندماج عضويا في غضون النسيج السردي المتماسك، الذي تسعى الحكاية الخرافية إلى توطيده، مما يجعل من تلك اللقطات الوصفية جزء مهما من التصميم الكلي للحكـــايـــة .فـــهـــاهنا بالمجموعة الأولى من الأمثلة أعلاه، كان الوصف أداة احتيال مكنت الثعلب من سلب الغراب قطعة الجبن، وأداة تضخيم لكبرياء الطاووس المغرور، وتشجيعا للغزال على مواجهة كلاب الصيد ؛ فيتضاعف بواسطة ذلك غباء الغراب، ونكسة

الطاووس، وجبن الظبية بصورة ساخرة .وبالمجموعة الثانية من تلك الأمثلة، لعب الوصف الخاطف دورا وظيفيا جذريا في تجسيد هذه المواقف : الوطأة الشديدة التي ينوء بها الثوران، والإعجاب المبالغ فيه للوعل بقرنيه الجميلين مقابل تدمره من ضعف سيقانه ونحافتها، والخسارة الفادحة التي لحقت الكرمة جراء اعتداء العنـــز، واغترار الفلاح الطيب بتجمد الأفعى، وشدة ابتهاج المسافرين بالشجرة .وبذلك يكون احتجاج الثورين مشروعا في باقي الحكاية، وكارثة الوعل مبررة، وغضب وتهديد الكرمة للعنـــز في مستوى الاعتداء، ولدغ الأفعى للفلاح أكثر مأساوية، وجحود أحد المسافرين مخزيا. وكل هذا يندرج في أعلى درجات الإقناع، الذي يعتبر من أقوى الأسلحة التي تستخدمها الحكاية الخرافية أساسا لترسيخ القيم التي تبشر بها.

إذا تركنا الواقع الزمني بهذه الحكاية، إلى الواقع المكاني، وجدناه لا يقل تشعبا وغنى ودلالة عن الواقع الزمني .غير أن المكان هنا يظل مكانا واقعيا هندسيا معتادا، مقارنة مع المكان في الحكاية العجيبة التي تدور أحداثها في أماكن أحاديـــة البعد، تجريدية، سحرية، ومجهولة كما سبق أن عرفنا .

إن المكان في الحكاية الخرافية شديد التنوع تنوعه في الحياة .فهو يشمل البيوت ومرافقها، الغابات، الحقول والمزارع والحدائق، البحار والأنهار والمستنقعات والبرك والغدران والآبار والوديان والحفر، الأشجار والكروم، المدن والقرى، الأرض والطرق والجسور والصحارى والكهوف والمقابر والأسواق والحارات والمعابد والجدران والأبواب، المدابغ والمطاحن والمناجر والمناحل، أعضاء الإنسان والحيوان إلخ..

وقد اهتمت هذه الحكاية في التشكيل المكاني، بحصر المسافات من قرب وبعد، فوق وتحت، يمين وشمال، طول وعرض، داخل وخارج.كما أنها تستعمل أحيانا لفظ المكان دون تحديده من مثل : - ولما وصل إلى

المكان – ولحظ أحد رجاله زياراته المتكررة للمكان .في حين أهملت في عدد من الحالات أي ذكر للمكان وتعيينه، تاركة للتأويل مهمة إخراجه من ضمنيته ثم ضبطه، كأن تقول : – أرسلت الذئاب إلى الأغنام وفدا – بدأ البغل الذي كان له طعام كثير – أفزع أحد كلاب الصيد أرنبا بريا – كان لرجل ما طفلان ولد وبنت .فيكون المكان الضمني غير المصرح به، في هذه الأمثلة على التوالي : الغابة والمرعى – الإصطبل – مكان الصيد – المنـــزل.

إذا كان إضفاء الصفات المكانية على الأفكار المجردة يساعد حقا على تجسيدها وتقريبها إلى الأفهام، وأن هذا التجسيد المكاني ينطبق على مختلف المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، وأن ارتباط المعاني الأخلاقية بالإحداثيات المكانية له علاقة بحضارة المجتمع وثقافته (106) ؛ فإن هذه الحقائق تجد نموذجها التطبيقي الأمثل بلا شك، في فن الحكاية الخرافية .ذلك أن للمكان فيه دورا دلاليا أساسيا، بحيث يتحول معه إلى مؤشر مباشر ملتحم عضويا مع الحدث، وحامل للمعنى الأخلاقي المطروح للإقناع في النص الخرافي.

ومن هنا ارتباط الغابة، والكهف، والبئر، والحفرة، والحافة، والهوة، والبحر، والنهر، وما شابه ذلك في هذه الحكاية، بالرعب والهلاك والاستبداد ومختلف الشرور وأنواع الخطر، باعتبارها أمكنة دالة على الوسط الإنساني الذي لا يرحم .بينما يرتبط البيت بالاستقرار والمحبة والعداوة والولائم والهجر والعودة والحوار، والطريق باللقاء والصحبة والسعي والسفر والعودة والتعب والخطر، إلى غير ذلك من الحالات المشابهة التي تتمكن الحكاية الخرافية فيها من تجسيد القيم المبشر بها عبر شبكة الأمكنة المرمزة الدالة على جدلية الحياة البشرية في مساعيها المختلفة .

على أن الحكاية الخرافية من ناحية أخرى، تلعب على عنصر التضاد في تمرير المحمول الدلالي للمكان. لذلك كثيرا ما يقع التقابل بين القرية

والمدينة، المرعى والغابة، السهل والمرتفع، السطح والعمق إلخ.. مع تدخل العامل النفسي معيارا لقياس نسبية الأبعاد المكانية .فالغابة مكان آمن بالنسبة للأسد وغيره من السباع، لكنه خطير ومميت بالنسبة للماشية والدواجن والإنسان مثلا .والعكس صحيح بالمراعي والحقول والبيوت، ففيها يتوفر الاطمئنان للإنسان ومواشيه وبهائمه من اعتداء الحيوانات المفترسة، بينما هي أماكن مهلكة لهذه الأخيرة.

تأسيسا على كل ما سبق، يمكن القول إن الحكاية الخرافية تدقق بحرص متناه في اختيار شخصياها وأزمنتها وأمكنتها، متقصدة ترميزها، من أجل تعبئة طاقتها التأثيرية، حتىتتمكن من تبليغ رسالتها الأخلاقية الخطيرة علىأوفق مايكون الإبلاغ.

والآن بعد أن فرغنا من تمحيص أهم المكونات السردية المعتمدة في هذه الحكاية، لم يبق لنا إلا أن ننهي هذه المحاولة الرامية إلى المزيد من الاستيعاب لعناصر التصور العام لمفهوم هذا الفن الشعبي، بالمرور إلى استنطاق نص من النصوص الخرافية، حسبما وعدنا به سلفا، حتى نبعد محاولتنا هذه عن التقوقع في الإطار النظري المحض. وبالطبع يجب أن يكون مصدرنا هنا من أهم وأقدم ما وصلنا من حكايات خرافية عالمية مدونا. ولهذا الاعتبار سينصرف اهتمامنا بداهة إلى المتن الخرافي الإيسوبي .وبما أن النص الذي نختاره لهذه المهمة (الكلب والذئب)، يتميز بالقصر والتركيز الشديد ككل نصوص هذا المتن؛ فإننا لا نرى أي حرج في إثباته هنا كاملا:

((بينما كان الكلب راقدا يتشمس أمام بوابة المزرعة، إذ انقض عليه ذئب، وكاد أن يفتك به، لولا أن تضرع إليه أن يبقيه قائلا : ألا ترى إلى نحولي ؟! لن أصلح الآن لك وجبة .فلئن صبرت علي أياما، إلى أن يقيم

سيدي وليمة، لي منها كل العظام والفتات الشهية، أكن لك سويا سمينا، وحينئذ يحين حيني .

رآها الذئب فكرة صائبة .وبعد أيام عاد، فألفى الكلب فوق سطح الإصطبل، يقعي بعيدا عن يده، فنادى: فلتنـــزل لتؤكل. ألا تذكر اتفاقنا ؟.

وببرود رد الكلب : ياخلي، لئن أدركتني مرة لدى البوابة، فلا تنتظر أي وليمة))(107) .

فأي بناء قامت عليه هذه الحكاية ؟. يمكن استجلاء المنطق البنيوي لهذه الحكاية، وفق البناء الخرافي البسيط الذي رأينا بعض الباحثين آنفا يحددونه في : العرض القصصي للحدث، ثم المحصول الأخلاقي .وبـــالفعل تتجسد البنية الأولى بهذه الحكاية في المواجهة بين اعتداء الذئب واحتيال الكلب. أما البنية الثانية المركزة في ختام الحكاية، فتتلخص في تقريرية ومباشرة كل الموقف التعليمي على لسان الكلب، بما يشبه المثل الساخر : ((لئن أدركتني مرة لدى البوابة، فلا تنتظر أي وليمة)) .وعليه فإن هذه الحكاية تحتوي كباقي خرافات المتن الإيسوبي، على :

1 ـ تجربة حياتية مريرة يتعلم فيها الخصمان معا ؛ الكلب يدرك عمليا ضرورة الاحتياط وأخذ الحذر، والذئب يعي بالخبرة نتيجة الاغترار باحتيال ضحاياه.

2 ـ مغزى تربوي يكون بؤرة موشورية غنية بالعبر الأخلاقية، تنفجر عندها كثير من دروس الحياة، منها : الطمع يعمي – الفرصة لا تتكرر مرتين – المرء لا يلدغ من الجحر مرتين – الحيلة سبيل النجاة – العقل مع الضعف قوة، والقوة مع غياب العقل ضعف .

لكن ألا يمكن أن يسند هذه الحكاية بناء مغاير لهذا البناء ؟. لقد رأينا أن التقسيم البنيوي السابق ليس كل شئ، وفعلا فإن الحكاية الخرافية قد تواجهنا بأبنية متنوعة فضلا عن ذلك .وهكذا يمكننا أن نقوم بتقطيع حكاية (الكلب والذئب)، على وجه آخر هو غير التقطيع الثنائي السالف. فهي تتمفصل إلى مرحلة بدئية وبنيتين متساويتين مساحة وهدفا :

المرحلة البدئية : وتقتصر على عبارة (بينما كان الكلب راقدا يتشمس أمام بوابة المزرعة) .وفيها نستشعر منتهى الآمان والاطمئنان اللذين ينعم بهما الكلب في حمى المزرعة وصاحبها .

بنية الرعب : وتشغل الفقرة الممتدة من (إذ انقض عليه ذئب)، إلى (وحينئذ يحين حيني). وكما هو واضح فهذه البنية تحدد الطبيعة العدوانية المتوترة للحدث في مرحلته الأولى. لذلك تختزن الإحساس بالرعب، وافتقاد الأمن، وطغيان قانون الغاب. فالعنف هو سيد الموقف هنا، كما عبر عنه المعجم اللغوي الموظف لهذا الغرض، أمثال:الانقضاض – الفتك – التضرع – الحين. إن الخطر الماحق هو الذي يظلل مناخ هذه البنية.

بنية التشفي : وتشمل ما تبقى من الحكاية .وهي تنقلنا إلى الموقف الجديد الذي تطور إليه الحدث، نتيجة حسن التفكير .وقوام هذا الموقف الجديد، التشفي من المعتدي ممتزجا بسخرية لاذعة مريرة، طرفاها مقول كل من الذئب (فلتنـــزل لتوكل)، والكلب (لئن أدركتني مرة لدى البوابة، فلا تنتظر وليمة). وهنا يعود مجددا الإحساس بالاطمئنان إلى نفسية الكلب، بعد أن تحصن بارتفاع المكان وشدة اليقظة.

تبعا لمبدإ التقابل المشار إليه آنفا، ترتبط البنيتان عن طريق التقابل بين العنف المميت في البنية الأولى والهدوء المشوب بالسخرية في البنية الثانية. ويؤشر هذا التقابل في الوقت نفسه على التحول الذي حدث في جسد

الحكاية .وهو ليس تحولا نوعيا في الموقف من عنف قاتل إلى هدوء ساخر فحسب، بل إنه تحول كاسح يمس كل مشمولات الحكاية .إن موقعي الذئب والكلب قد تغيرا خلال البنيتين ؛ فبعد أن كان الذئب في الأولى ينقض على الكلب من فوق، والكلب ينحبس تحت، وقف يخاطب الكلب من تحت بينما أقعى هذا الأخير فوق سطح الإصطبل .فقد كان الكلب بين أنياب الذئب، وأصبح (بعيدا عن يديه) .كما أن وعيي الضحية والمعتدي، قد حصل فيهما نوع من التنشيط خلال البنيتين .فقد كان الكلب في البنية الأولى (راقدا يتشمس) في غفلة عما يحيط به من مخاطر، غير أنه في البنية الثانية (يقعي) في يقظة وتربص، تحسبا لمجئ عدوه .على حين تصرف الذئب بصورة ساذجة عندما أطلق سراح ضحيته على أمل أن تسمن، ثم جاء ليطلب من الكلب بغباء وتبلد : ((فلتنـــزل لتؤكل)) .بيد أنه من المؤكد كما توحي الحكاية سيعي حقيقة الأمر بعد الرد البارد الذي واجهه به الكلب، ولن يفعلها مرة ثانية. وكذلك يتحول الاحتمال إلى إمكان عبر البنيتين ؛ فإذا كانت البنية الأولى تقدم الاحتمال بأن يصير الكلب النحيل سمينا كما ادعى، والفوز بوجبة شهية كما تخيل الذئب، فإن البنية الثانية تحقق الإمكان، لكن ليس على الصورة التي تصورتها بلادة المعتدي، بل على مقاس الخطة التي حبكتها فطنة الضحية .وبهذا يسهم الذئب والكلب، باعتبارهما شخصيتين مرمزتين، ومن خلال البنيتين معا، في تأكيد القوة الحقيقية : العقل. من غير شك فإن الحكاية قد عبأت كل إمكانياتها لإضاءة هذه القيمة المعنوية في أنظومة متكاملة محبوكة بمهارة مدهشة. فلنتأمل هذه الحقيقة إذن :

لم يتجسد تمجيد العقل باعتباره قيمة إنسانية، بشكل تجريدي غامض، وإنما تشخص من خلال فاعلية البطلين الرئيسيين فضلا عن وساطة السيد، وفق الرصد التالي :

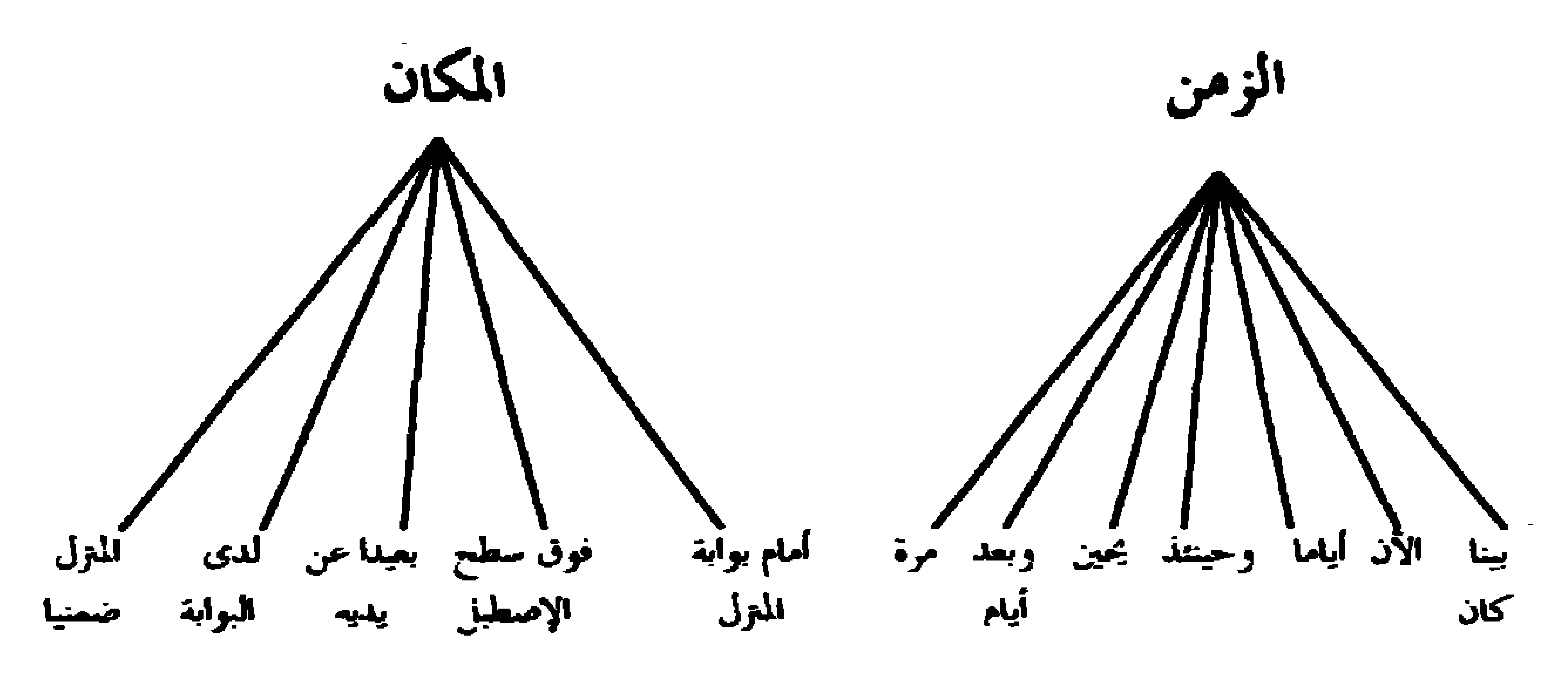
أ ــ الذئب (المعتدي) ؛ الذي ينقض على ضحيته بصورة مفاجئة غير متوقعة، ظانا أنه قد فاز بصيد موات، لكنه سيصاب بخيبة نتيجة سذاجته.

ب ــ الكلب (الضحية) ؛ الذي فوجئ بالورطة التي وجد نفسه فيها نتيجة الغفلة، دون أن يفقد الأمل، فيستعين بذكائه ويفلت من الموت المحقق.

ج ــ السيد (الوسيط) ؛ الذي لا يشارك في الحدث مباشرة، فقد تعلل به الكلب فقط للإفلات من خطر الموت.

فهناك إذن خطان متوازيان يصلان بين البطلين الرئيسيين ؛ الأول مباشر، يحصل فيه الذئب على الكلب مباشرة (المواجهة بين الكلب والذئب). والثاني غير مباشر سيحصل فيه الذئب على الكلب بعد أن يسمنه صاحبه (عبر السيد).

ثم إن الأروع في المسألة، أن هذه الحكاية على محدودية مساحتها، استطاعت بنوع من الإعجاز أن تنحبك عبر شبكة متشعبة من الأزمنة والأمكنة، كما تؤكد الترسيمتان التاليتان :



وهذه الشبكة الزمكانية برغم تشعبها، ليست مجانية في الحكاية، بل بالعكس فقد ساعدت بفاعلية على تطوير الحدث وتجسيد دلالاته .

لقد تم الانتقال بالحدث زمنيا من الماضي المتراخي (بينا كان)، إلى الحاضر المتوتر (الآن)، ثم إلى المستقبل المتوقع على شكل سابقة **Prolepse** (وحينئذ يحين حيني). أي أن الانتقال يتم من الحقيقي الصلد إلى الوهمي الرخو، حسبما يؤكده اللجوء إلى الزمن المطلق عبر جملة (لئن أدركتني مرة..). من غير أن يؤثر في هذا النسق لا الحوار الذي هيأ للحدث المتطور ثقل الحضور ونفاذ التأثير، ولا كثرة اللقطات الوصفية الخاطفة المنتشرة في جسد الحكاية، بل إنها دعمته بما تميزت به من حركية وصبغة تصويرية حسبما يتضح مما يلي : كان راقدا يتشمس - ألا ترى إلى نحولي - لي منها كل العظام والفتات الشهية - أكن لك سويا سمينا - رآها الذئب فكرة صائبة - فألفى الكلب فوق سطح الإصطبل، يقعي بعيدا عن يديه - وببرود رد الكلب. هذا وقد نهضت تقنية الثغرة عن طريق عبارة (وبعد أيام عاد)، بوظيفة تخليص الحدث من الإمكان إلى الاحتمال، من الحاضر إلى المستقبل. علما بأن ذلك لم يحدث في بناء الحكاية أي ارتباك أو نشاز، ولا جعلنا نستشعر ثقل الفراغ الحاصل في هذه الثغرة .

ولو تــمعنا في هذه المظاهر الزمنية بحكاية (الكلب والذئب)، لوجدناها محملة بمجموعة من الانعكاسات التي تصب في القضية البؤرية، التي تعالجها هذه الحكاية. فقد عكست (بينا كان) مدى اطمئنان الكلب وطول ارتخائه، و(الآن) فداحة الورطة، و(أياما) لهف الانتظار، و(حينئذ) حجم الفوز، و(يحين) المصير المحتوم، و (بعد أيام) قرب الوليمة الدسمة، و(مرة) المستحيل. فالملاحظ أن نظام هذه الشبكة الزمنية، قد وازى نسق تطور الحدث الذي طرح عنه المقدمة والخاتمة المعروفتين، حيث انضفرت المتاليتان الحدثية والزمنية في خط واحد هو مسار الحكاية من البداية إلى النهاية كالتالي :

بينا كان : اطمئنان الكلب .

الآن : تورط الكلب بين أنياب الذئب .

أياما : احتيال الكلب على الذئب .

وبعد أيام : أزوف الموعد الحاسم .

مرة : انكشاف الحيلة، واطمئنان الكلب مجددا .

ومثلما انطوى الزمن على هذا الاندماج العضوي في حكاية (الكلب والذئب)، فإن المكان بدوره انخرط في مدارها، بإسهامه في إضاءة موضوعتها وتعميق دلالاتها .والحق أن المكان يكاد يتساوى والزمن من حيث احتواء وموازاة الحدث الخرافي، في رحلته الصعبة من الاطمئنان إلى الخطر، ثم إلى الاطمئنان مجددا .

إن المكان هنا يتدرج من الانخفاض والسهولة (أمام بوابة المزرعة)، إلى الارتفاع والصعوبة (فوق سطح الإصطبل)، ومن القرب الممكّن للفوز بالضحية (لدى البوابة) إلى البعد الــمخلص لها (بعيدا عن يده). يضاف إلى هذا، أن المكان هنا لا يقل دلالة على الحدث من الزمن .فقد امتلكت

عناصره المتوالية في خريطة الحكاية إيحاءات تعبيرية مندمغة في صلب الأبعاد المعنوية، المتمحورة حول المقولة السلوكية المكرسة في الحكاية. وقد ارتبطت (بوابة المزرعة) بالاطمئنان والغفلة، و (سطح الإصطبل) بالسلامة، و(بعيدا عن يده) بالوضع الجديد، و (لدى البوابة) بالاحتياط اللازم. وبهذه العلاقة الدلالية بين المكان والحدث، يكون المكان هو الآخر كالزمن في هذه الحكاية متراوحا بين مرحلة الاطمئنان، ثم مرحلة الخطر، فمرحلة الاطمئنان مجددا.

من البديهي أن يكون القارئ قد لاحظ معنا أن حكاية (الكلب والذئب) تنفتح ككل بالاطمئنان، وتنغلق على الاطمئنان .فإلى أين يقودنا هذا النسق ؟. إن من شأن هذه التركيبة أن تعود بنا إلى القيمة التي تؤكدها هذه الحكاية، أي تمجيد العقل. فحتى يحقق الإنسان لنفسه الاطمئنان المنشود في الحياة، يتحتم عليه أن يتسلح سلوكيا بالعقل في تجلياته المختلفة من فطنة، وحسن تفكير، وحيلة، وإقناع وغيرها. فما الذئب في حقيقة أمره سوى رمز للوجه المظلم من الحياة، يفاجئنا بين الحين والآخر حتى في عقر دارنا، ولهذا يجب أن نتجنبه بعقلية ملؤها الحذر، والقدرة على تحسس مواقع الزلل، والعمل باستمرار على مغالبته.

عند هذه النتيجة تكون حكاية (الكلب والذئب)، قد استوفت جهدها، وحققت مرماها الأخلاقي، بواسطة القدرة التخييلية على التسلل إلى ذهنية المستمع أوالقارئ، والتأثير في نفسيته بشكل نفاذ يرسب في الأعماق المحمول التعليمي المستهدف .

وبعد، فماهي محصلة كل ما سبق بالنسبة لمفهوم الحكاية الخرافية ؟. نستطيع أن نركز هذا المفهوم في الملخص الموالي :

إن الحكاية الخرافية عبارة عن نوع من أنواع القصص الشعبي، وهي ذات عناصر محددة ؛ فهي شديدة القصر في أغلب نماذجها. ويتفق معظم

دارسيها على أن بناءها بسيط يتكون عادة من قسمين اثنين، تعرض في الأول الحادثة المجسدة للمغزى، ويركز في الثاني الموقف الأخلاقي الصريح. كما أن أبطالها لا أسماء لهم، وهم قلة لا يتجاوزون الثلاثة في الغالب، ويتعلق الأمر بالمعتدي، والضحية، والوسيط .وغالبا ما يكونون من الحيوان أو النبات أو الجماد، وتسقط عليهم بالضرورة الخصائص البشرية، رغم احتفاظهم بالسمات الطبيعية الأصلية، بل قد يكون البشر من أبطالها أيضا .كما أنها تتكئ على الزمان والمكان، لكن بشكل مكثف ومضغوط. وأخيرا، فإن الحكاية الخرافية ترمي من حيث وظيفتها إلى التربية الأخلاقية والوعظية أساسا، وذلك عن طريق تجسيد الحكم والأمثال والمواعظ والأقوال المأثورة، وما شابه ذلك مما يتطابق مع التجارب الإنسانية المتوارثة، ويكرس القيم المثالية، ولا غرو فقد كانت الحكاية الخرافية دائما من أهم أنماط الأدب التعليمي إطلاقا.

4 - الحكاية المرحة :

هنا كذلك نرى من اللازم علينا أن يكون مدخلنا هو إزالة عقبة كأداء، من شأنها إرباك ما نرمي إليه من محاولة الإحاطة بتفاصيل مفهوم الحكاية المرحة. ونعني بتلك العقبة التفارق الذي قد يحصل في تصور البعض بين الحكاية المرحة والنادرة .

فقد اكتفى بعض الباحثين العرب بالحديث عن النادرة وتعريفها وتحديد عناصرها دون أية إشارة إلى الحكاية المرحة التي اشتهر بها الأدب الشعبي طوال قرون وقرون. بل إنه يمكن الزعم بأن معظم هؤلاء الباحثين قد اعتنوا بالنادرة باعتبارها مصنفات مدونة تنتمي إلى الأدب العربي الرسمي شأنها شأن الأمثال، وليس إلى الأدب الشعبي، ربما لكونها وصلتنا مدونة،

ولما وقع من اعتناء بها من قبل بعض المصادر العربية التراثية .الأمر الذي جعل أحد الباحثين يضفي على النادرة مسحة من الجدية هي براء منها، حيث حدد وظيفتها في الوعظ والتعليم أساسا، بقوله : ((وأما النادرة فأغلب ما تكون للموعظة، وهي تلك الأحدوثة القصيرة أيضا المنتهية إلى معنى وعظي وتقال في شكل فني، ولذا كانت النادرة قديمة في الأدب المصري، فكذلك حالها في الهند وفارس والصين، حيث نشأ في تلك البلاد جميعها أدب التعليم والوعظ في صورة النادرة والقصة والحوار))(108).

صحيح أن هناك بعض الفوارق القليلة الدقيقة بين الحكاية المرحة والنادرة، إلا أنها فوارق من نوع باهت لا يعتد به .من ذلك ؛ أن النوادر عادة تتركز على شخصيات نوعية ساخرة ومسخور منها كالبخلاء والحمقى والمغفلين والطفيليين وأشباههم، في حين تنطلق الحكاية المرحة في آفاق الحياة الفسيحة، لتسخر من كل شئ وتنقد كل شئ .ومن ذلك أيضا؛ إن النوادر تتفرع إلى الطرائف المفيدة والنكات المضحكة، بينما تظل الحكاية المرحة حبيسة إطارها الخاص القائم على المفارقات المرحة الممزوجة بالنقد اللاذع لأوضاع الواقع الاجتماعي.

والواقع أن عناصرالتداخل وملامح التشابه، تكاد أن تزيل الحدود بين الأنواع الشعبية السردية القصيرة. وطبيعي ألا تشذ الحكاية المرحة والنادرة عن هذه القاعدة .فإن عناصرالتداخل بينهما أكثر عددا وتنوعا من عناصر التفارق. ونذكرمنها على سبيل المثال :

1 ـ إن الحكاية المرحة والنادرة تشتركان في السخرية من سذاجة بعض النماذج البشرية داخل المجتمع، وبشكل كاريكاتوري .

2 ـ إن كليهما يساهم في تسلية السامع والقارئ وإمتاعهما .

3 ـ الحكاية المرحة أقدم من النادرة، وعلى هذا فليست النادرة إلا المصطلح العربي التراثي للحكاية المرحة .

4 ـ إن العناصر الفنية الخاصة بالحكاية المرحة هي ذاتها عناصر النادرة.

ومن هنا يتبين للمهتم أن تحديد الباحثين لشكل ووظيفة النادرة أو الحكاية المرحة، هو في أساسه تحديد لشكل ووظيفة فن واحد وليس فنين اثنين مختلفين(109) .وعليه، فإن بعض الباحثين الموثوق بهم، قد أزالوا اللبس بصريح العبارة، فأكدوا أن النادرة هي المصطلح العربي للحكاية المرحة(110).

ولنا أن نطرح للتساؤل هنا كذلك، التشابه الماثل بين الحكايتين المرحة والخرافية، توخيا لإبعاد أي تشويش يعرقل سعينا نحو استيضاح المفهوم المتكامل للحكاية المرحة، باعتبارها نوعا سرديا شعبيا له استقلاليته، وله خصوصيته المميزة له عن باقي الأنواع السردية الشعبية الأخرى، والحافظة له من الميوعة .ولا غرابة، فقد اعتبرت نبيلة إبراهيم مثلا الحكاية المرحة دون شخصية، بحيث يمكنها أن تندرج حسب محتواها في أي نمط آخر من أنماط السرد الشعبي، ولم تشأ إخضاعها لنمط خاص بها إلا لوظيفتها المحصورة في التخفيف من واقع الحياة على الناس(111). والحال أن الأمر ليس كذلك كما سيتضح .

فأين تلتقي الحكايتان المرحة والخرافية ؟ وبماذا تتمايز إحداهما عن الأخرى ؟

الحاصل أن كليهما يلتقي في امتلاك البناء البسيط البعيد عن مختلف أشكال التعقيد، بسبب محدودية المساحة وقصر حجم النص .كما أنهما

تعتمدان معا إلى حد كبير على دقة التقسيم، وإهمال المقدمة والخاتمة التقليديتين، والاقتصار على العرض المجسد للحدث المتميز بشدة الإيجاز، والمشخص من خلال عدد محدود من الشخصيات، والاستناد إلى الحوار المركز في أغلب الأحيان .لكنهما تختلفان في عناصر أخرى تعتبر حدودا مميزة لإحداهما عن الأخرى، ومانعة لأي تداخل مذيب لشخصية هذه أو تلك، ومنها :

أ ـ كون الحكاية المرحة، تدور في عالم اجتماعي واقعي شديد الألفة، عكس الحكاية الخرافية التي تصطنع عوالم واقعية مرمزة كالغابة والبحر والنهر والجبل، وغيرها من العوالم البعيدة المرعبة .

ب ـ إن الحكاية المرحة لا تحمل درسا تعليميا وعظيا مثل الحكاية الخرافية إلا نادرا، بل رسالة ترفيهية نقدية عادة .

ج ـ الحكاية المرحة لا تجعل وكدها الأول والأخير تمثيل الحكمة أو المثل أو القول المأثور أو ما شابه ذلك، كما تفعل الحكاية الخرافية، وإنما غالبا ما تستقي مادتها وموضوعاتها من الواقع الاجتماعي العيني المعيش كالحكاية الشعبية .

د ـ إن شخوص الحكاية المرحة هم من البشر المعاشين في الحياة العادية المألوفة، وليس من الحيوان أو الجماد أو النبات كماهو عليه الحال في الحكاية الخرافية .

هـ ـ الحكاية المرحة تصل إلى هدفها بواسطة المفارقات المضحكة، بينما تفعل الحكاية الخرافية ذلك عن طريق الترميز .

والواقع أن للحكاية المرحة كيانها الخاص بها .وما قد يلاحظ من تشابه أدواتي بينها وبين أنواع السرد الشعبي الأخرى، إنما يدخل في باب تشابه أنواع الجنس الواحد، كما هو الشأن كذلك في أنواع الجنس القصصي الرسمي من رواية، وقصة، وقصة قصيرة .فالحكاية المرحة تكسر

جفاف الجدية والرزانة اللتين تتصف بهما الأنواع السردية الأخرى، وتحل محلهما السخرية والفكاهة المشعتين للمرح والتسلية .ذلك أن للمجتمع شروطه الضابطة لمساره، متحددة في قيم وقوانين وأعراف تعمل في كل لحظة على حفظ التوازن لكيان المجتمع. وعلى الأفراد والجماعات أن يحترموها ويلتزموا بها، بل وأن يدافعوا عنها إذا اقتضى الأمر .وإذا ما حدث العكس بالنسبة للآحاد ولبعض الجماعات، فإن ما ينتج عن ذلك من اختلال، يصبح مدعاة للتندر والسخرية، أي أسلوبا للتقويم، فـــ ((حينما ينهار السلوك العاقل السوي تبدأ الكوميديا))(112) .وهنا تتفرد الحكاية المرحة بحقلها وبموضوعها عن الحكايات الأخرى، فتشتغل بجدارة وشرعية ساخرة ناقدة. مع التركيز على شواذ المجتمع كالمغفلين والنصابين والمنافقين والمتحذلقين والمنحرفين إلخ.. ولهذا عرفت الحكاية المرحة نماذج معينة تحولت إلى مشاجب تعلق عليها الأجيال المتوالية سخرياتها، وأشهرها شخصية جحا. وعند هذا المستوى تكون الحكاية الشعبية قد أصبحت صوتا للشعب لكن على طريقتها الخاصة، بلا خطابية ولا مباشرة ولا تقريرية زاعقة، بل بشفافيتها، وبقدرتها الفنية على الإضحاك وإشاعة السخرية اللاذعة في صلب النص وتلافيفه، أي بتحسيس الشاذ بفداحة انهياره، والسليم بنجاعة تفوقه، دون التصريح بذلك، بل عن طريق التجسيد والتلميحات الساخرة وعقد المفارقات المضحكة وتواطؤ الظاهر والباطن على تناقضهما .ومن البين أن كل هذا من شأنه ترشيح الحكاية المرحة للقيام بدور نضالي نشيط في ظل الأنظمة الاستبدادية .وإن كانت الحكاية المرحة تتخذ أحيانا أداة سخرية من القبائل والمدن والأمم المغايرة الأخرى، المجاورة خاصة والبعيدة عامة، وكذلك من الأديان الأخرى، كما تميل إلى لمس بعض المشكلات الوجودية بطريقتها الخاصة .

إن التعاريف التي اطلعنا عليها، تجعل الحكاية المرحة حكاية قصيرة، بلا تفصيلات تشويقية، تدور غالبا حول موضوعات مرحة من الحياة اليومية، بعيدة عن الخوارق، مع محدودية الحدث وبعده عن التعقيد، كما أن الشخوص فيها إنسانية تتميز ببطء الاستجابة الشرطية لواقع الحياة، وغير متعددة تعددها في الحكاية العجيبة مثلا، وتغلب على الحكاية المرحة أيضا المفارقات المضحكة الناتجة عن الغباء، أو البلادة، أو الخداع، أو الحماقات إلخ.. لتنتهي إلى موقف فكه مرح. وهي في النهاية، تبغي من وراء كل ذلك التسلية عن السامع والقارئ، فضلا عن ممارسة النقد الاجتماعي من خلال كل ذلك(113).

ونحن لا يهمنا هنا فحص كل هذه المكنـــزمات وغيرها، مادمنا قد أسلفنا القول بأن الحكاية المرحة تشترك في تلك المكونات مع غيرها من الأنواع السردية الشعبية القصيرة الأخرى. وفي مقدمتها الحكاية الخرافية التي سبق أن تعرفنا على تلك المكونات من خلال مناقشة مفهومها العام .وما يهمنا من تلك الـــمكونات لاستكمال تصورنا عن الحكاية المرحة، سوى مكونين اثنين، هما : طبيعة الشخوص، ومنطق المفارقات.

لقد رأينا سابقا أن شخوص الحكاية المرحة هم غالبا من البشر، كما أننا عرفنا أن عددهم يكون محدودا في الحكاية المرحة الواحدة .ونضيف هنا، أنه من اطلاعنا على عدد مهم من هذا النوع من القصص الشعبي، تبين لنا أن شخوص الحكاية المرحة ينقسمون إلى قسمين اثنين متناقضين بالقياس إلى متطلبات المجتمع : الفريق الإيجابي، والفريق السلبي. الأول يتكون من الأذكياء، والأصحاء، والعلماء، والقضاة، ورجال الدين إلخ..والثاني يتكون من المغفلين، والمرضى، والجهلة، والعابثين، والماكرين، واللصوص إلخ.. أي

بين الفئة المركزية في المجتمع والفئة المهمشة فيه .ومعنى هذا، أن كيان الحكاية المرحة يقوم على ثنائية شخوصية في الغالب الأعم، يتقابل فيها النقيضان لصنع جدلية المفارقة المكونة لجوهر الحكاية، من غير ما عداوة ومكر ثابتين بينهما كما هي عليه علاقة أبطال الحكاية الخرافية، بل عوضا عن ذلك، فإن بطلي الحكاية المرحة كثيرا ما يخوضان معا في محنة واحدة. ولنمثل لكل ذلك بحكاية (المسلم والراهب) التالية :

((ذات يوم سمع أحد المسلمين راهبا يقول لبعض المسيحيين :

- من صفعك على أحد خديك أعطه الآخر ليصفعك عليه .

فتوجه إليه المسلم وصفعه، مما جعل الراهب يسأله :

- لماذا تضربني ؟

فقال المسلم له :

- اسكت وأعطني الخد الآخر، فهكذا يأمرك المسيح .

وأعطاه الراهب الخد الآخر، ليستقبل بخضوع صفعة أخرى .

ولكن في الحين جاء الراهب إلى المسلم ووجه إليه صفعة قائلا :

- هات الخد الآخر !

فتضايق المسلم كثيرا، ممتنعا عن إعطائه الخد الآخر، مما جعل الراهب يسأله :

- ألا يقول نبيكم إن الأفعال تجازى بالمثل : السن بالسن ؟

وهنا أسلم له المسلم خده الآخر، حيث استقبل صفعة الراهب))(114) .

إن هذه الحكاية المرحة، عبارة عن حوارية طرفاها بطلان اثنان هما المسلم والراهب .وقد لعب العنصر الديني دورا أساسيا في تعميق الاختلاف

والتناقض بينهما. فالأول مسلم يتعدى بالصفع على المسيحي، متعللا ببعض تعاليم المسيحية، دون أن يخلو الأمر من سخرية، نابعة عن اعتزاز بالإسلام واستهانة بغيره، مما جعله يأنف من إسلام خده لنصراني. والثاني راهب مسيحي يرد الصفعتين للمسلم في الحين، محتجا ببعض التشريعات الإسلامية، ودون أن يخلو الأمر كذلك من سخرية ذات علاقة بالاختلاف الديني، الأمر الذي دفعه إلى الانتقام من المسلم بسرعة، وكأنه يرد الاعتبار لدينه وليس لشخصه، لاسيما وأنه صفع أمام مجموعة من المسيحيين .ولعل هذا العنصر الديني هو الذي يقف هنا وراء تجاهل الحكاية لاسمي البطلين، والاكتفاء بالصفتين الدينيتين : مسلم – راهب.

إلى هنا نكون قد وقفنا عند نقطة تحول عكسي مهمة من الضد إلى الضد. إذ أن الاختلاف والتناقض بين البطلين يتواريان، ليحل محلهما التوحد بينهما. فكلا البطلين متعصب لدينه، مستهين بغيره، محتج باليقين على الباطل، معتد على الآخر عنوة وتشفيا. فهما مختلفان في توحدهما، أو متوحدان في اختلافهما .وتلك هي المفارقة التي تعالجها حكاية (المسلم والراهب) في الظاهر، وإن كان لهذه المفارقة وجه آخر، تسخر من خلاله الحكاية من البطلين الساخرين من بعضهما معا. ذلك أنها في العمق تعتبر تعصبهما مجانيا وبهلوانيا .فليس ما قاما به من سلوك تجاه بعضهما، من التقوى في شئ .وإنما الأديان السماوية جاءت من أجل محاربة أمثال فعليهما. وهنا يختلط الهزل بالجد، فنضحك من فعل المسلم وتعليله، ثم من رد فعل الراهب واحتجاجه، لكن في أسى .

هذا عن طبيـــعة شخـــوص الحكـــاية المرحـــة، فمـــاذا عن منطق مفـــارقاتها ؟.

يقول عبد الحميد يونس : ((إن الحكاية المرحة كثيرا ما تستعمل المفارقة التي يثمرها موقف من مواقف التناقض في الحياة الاجتماعية المتطورة أبدا .وهذا يعني أنها تتغيى ضربا من النقد الاجتماعي المباشر بالدعوة الظاهرة أو الخفية إلى الاعتصام بنموذج أو العمل على تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي للأفراد على اختلاف أعمارهم وأجناسهم ومهنهم .

إن الحكاية المرحـــة يمكن أن تعـــد من القصص التي تنشد نقدا اجتماعيا ولكنها تتوسل لتحقيق ذلك بمنهج سلبي في معظم الأحيان))(115) .

تأسيسا على هذه المكانة التي تحتلها المفارقة بين مكونات الحكاية المرحة، وبالقياس إلى الأنواع السردية الأخرى، يمكن اعتبار الحكاية المرحة فن المفارقة الأول في القصص الشعبي .إلا أن هذا لا يعني إطلاقا أن تكون جميع الحكايات المرحة عبارة عن مفارقات، لأن منها ما يعتبر مجرد نكت هدفها السخرية السطحية، والإضحاك المجاني، للتسلية وتجزية الوقت لا غير. دون أن يكون تحت السطح أي معنى خفي عميق هو المقصود أساسا من المفارقة. لكن قبل هذا وذاك، ماذا نعني بالمفارقة ؟

باختصار شديد، وكما تسعفنا نبيلة إبراهيم(116)، فإن المقصود بالمفارقة هنا هو هذا الأسلوب الكلامي الملتبس الذي يعني مالا يقول، أو يقول ما لا يعني .فظاهر قوله شئ، ومعناه الخفي شئ آخر، على صورة يقع فيها رفض الأول لصالح الثاني. علما بأن المفارقة تتحدد بعناصر معينة، حصرتها نبيلة إبراهيم في أربعة عناصر(117) :

1ـ وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ مستوى سطحي معبر عنه، ومستوى كامن لم يعبر عنه .

2 ـ التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، يتحتم على القارئ إدراكه.

3 ـ ارتباط المفارقة بالتظاهر بالبراءة إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلـــة أحيانا.

4 ـ ضرورة توفر المفارقة على ضحية.

طبقا لهذه المعايير تصبح كثير من مفارقات الحكايات المرحة، سطحية وخالية من أي عمق .وإن كان هناك بالمقابل عدد آخر مهم من الحكايات المرحة، لا يستهان بجدوى ما تتوفر عليه من عمق وأبعاد لا محدودة، خصوصا ما تعلق منها بالمصير الإنساني ومشكلات الوجود .ومن الأمثلة الدالة على ذلك حكاية (الصراط) هذه :

((ذات مرة سأل رجل جاهل بالدين عالما فقيها، قائلا :

– سيدي الفقيه .كيف هو الصراط ؟.

– بكل بساطة، فإن الصراط أكثر رقة من شعرة الرأس وأكثر مضاء من موسى الحلاقة .ويجب أن يمر بهذا الامتحان كل من أراد النجاة في العالم الآخر.

هنا قال الرجل المسكين :

– الحقيقة ياسيدي، إننا في هذا الامتحان الذي نخطو خلاله فوق الطريق الضيق الحاد، المؤدي إلـــى الجنة، سوف نسقط جـــميـــعا في الجحيـــم.))(118).

وكما هو واضح، فإن هذه الحكاية تتهيكل على أساس مفارقاتي، لا يقوم لها كيان دونه. فلولاه لأصبح النص مجرد حوار عادي لا مرتكز له ولا شخصية. إلا أن ما أعطى لهذا الحوار الحكائي جواز المرور للانتماء إلى متن الحكاية المرحة، هو هذه المفارقة القائمة على التعارض بين مستويي المعنى الظاهر والباطن. ذلك أن الأسلوب الذي عبرت به هذه الحكاية، يعتمد التصوير المادي للصراط ؛ فهو أكثر رقة من شعر الرأس، وأمضى من

موسى الحلاقة، مما يحتم سقوطنا جميعا في النار حسب التصور الساذج للرجل، بسبب تلك الصورة المهولة المعطاة للصراط، بينما المعنى الشفاف الكامن للمسألة وفق الموروث الديني، يشير إلى أن الصراط ليس إلا رمزا لشدة الحساب في العالم الآخر. كما أن المعنى الخفي لسقوطنا جميعا في الجحيم، لا يرتبط في العمق بشدة رقة الصراط ومضائه، وإنما يؤكد أننا كلنا متهمون ومدانون، بما في ذلك الفقيه نفسه، حسبما توحي به عبارة (سوف نسقط جميعا في الجحيم) .وهو ما يغيب عن وعي الرجل .

ومن هذا التضارب بين المعنى المادي السطحي للصراط والبعد المعنوي العميق له، وتفاعل الصورة الهزلية والصورة الجادة، تثير الحكاية ابتسام القارئ بل وضحكه .خاصة وأن ذلك التعارض يشمل بطلي الحكاية بشكل عام .فالفقيه محترم كما يبدو من صفة الخطاب (ياسيدي)، عالم بالدين، عارف للصراط (وبكل بساطة، فإن الصراط..)، مطمئن لمصيره .في حين أن البطل الثاني هو رجل مهمل لا قيمة له (فالفقيه لم يخاطبه باسمه ولا بصفة ما، بل إن الحكاية تنعته بمطلق رجل)، وهو جاهل بالدين، غير عارف ما الصراط، حائر أمام المصير كما يشف سؤاله ((كيف هو الصراط ؟)). وتصل تراكمات هذا التعارض ذروتها عند تصور البطلين للصراط ؛ حيث يجسده الفقيه في صورة مادية مفرطة في المبالغة حسبما يشي موضوعا المفارقة واسما التفضيل ((أكثر رقة من شعرة الرأس وأكثر مضاء من موسى الحلاقة))، بغض النظر عن إيمان الفقيه نفسه بهذه الصورة أو نيته في تقريب مفهوم الصراط عن طريق التجسيد المادي للرجل الجاهل.بينما ينكر الرجل تلك الصورة غير المعقولة، لكن في استسلام.والساخر في الأمر أن يشترك

البطلان المتعارضان في التصور الهندسي المعقول للعالم، ليكونا في النهاية وجها من وجهي تعارض آخر هو التناقض بين المعنى السطحي المادي الظاهر المحدود، والمعنى المجازي الرمزي الباطن اللامحدود في الحكاية.

وهنا نتنبه إلى أنه من براعة هذه الحكاية، أن تعرض مفارقتها بموضوعية وبصورة بريئة على مستوى السطح ؛ فالفقيه عالم رزين متثبت مما يقول ويصف، واثق في المصير .والرجل ساذج جاهل ومسكين مرعوب من المصير كما رأينا. لكن الحكاية في العمق تسخر من الفقيه والرجل معا – مثلما في الحكاية السابقة – من علم الأول وجهل الثاني، إذ تظل الحقيقة فيها أكبر منهما وأعظم من أن يستوعباها .وبذلك ينخرط البطلان معا في الجهل والسذاجة، لا فرق بين عالم وجاهل، ووجيه وصعلوك، لا بين شخصية مركزية ولا شخصية مهمشة، وما يفضل لهما سوى الاحتمالات غير المأمونة، التي غالبا ما تسوق إلى المواقف المضحكة كما في الحكاية.

وعلى هذا، يصبح البطلان ضحية للجهل بالحقيقة الكبرى، حقيقة مصير الكون والإنسان .بل وينوبان عنا جميعا ؛ رواة ومستمعين، مدونين وقراء لهذه الحكاية، في تحمل النتائج الساخرة لهذا الجهل، مما يقمع ضحكتنا عند بلوغنا هذه الدرجة من كشف أسرار المفارقة .لأن الحكاية عند هذا المستوى تكون قد أضافت إلى إغراء الضحك، إغراء ثانيا هو إغراء التفكير. وذلك هو الامتداد الهائل الذي تحققه الحكاية بواسطة المفارقة .

وبذلك نبلغ آخر نقطة في هذه المحاولة، يفضي بنا الحديث فيها إلى لملمة العناصر المختلفة المتناثرة عبر حديثنا، لمفهوم الحكاية المرحة، وروم

صياغته في ملخص بيّن ومركز، يحافظ للحكاية المرحة على طابعها المميز لها عن غيرها من أخواتها في السرد الشعبي .

فالحكاية المرحة هي إذن نوع من أنواع القصص الشعبي، وتندرج على وجه التخصيص في سياق الحكايات القصيرة، لهذا تتشكل من نفس مكوناتها، سواء تعلق الأمر ببساطة البناء، أو تكثيف الزمن والمكان، أو محدودية الشخوص، أو التركيز على الحدث الواحد المفرد، أو الارتباط بالواقع الاجتماعي، أو براعة التجسيد والتشخيص، أو دينامية الحوار وعضويته، أو اندماج الوصف في السياق سردا وحوارا .إلا أنها تتميز عن مثيلاتها بمجموعة أخرى من المكونات، تنحصر في:

1 ـ تكسير الحكاية المرحة للجدية والرزانة الدامغتين لغيرها من الحكايات الأخرى، مستعيضة عنهما بحس السخرية والفكاهة ورهافة التندر على النماذج التي تقتنصها من الواقع الاجتماعي .ونظرا لذلك، كانت هذه الحكاية ولوعا باختيار الموضوعات المرحة، لكن التي تخفي تحت ستار المرح جدا وصرامة، بسبب ارتباطها بمشكلات الحياة المتناقضة والمصيرية .

2 ـ الانبناء على المفارقات المضحكة؛ هو الركيزة التي لا يقوم للحكاية المرحة كيان دونها .فبدون تعارض المعنى الظاهر السطحي والمعنى الباطن العميق، تصبح الحكاية المرحة مجرد نص هازل، نكتة أو سخرية مجانية، لا يرجى منها سوى التسلية وتجزية الوقت فحسب. بينما تمكن المفارقة الحكاية المرحة من تسلية المتلقي وشحذ تفكيره وتحريضه على التحرك.

3 ـ طبيعة أبطال الحكاية المرحة، طبيعة خاصة. فليست ذات تجليات عدوانية كما في الحكاية الخرافية، ولا مبنية على المكر والخداع كما في الحكاية الشعبية.

فلئن كان لكل الحكايات الأخرى أبطال لهم مواصفاتهم الملازمة لهم والمميزة لهم عن بعضهم، فإن الحكاية المرحة تستند إلى ثنائية شخوصية يتقابل فيها النقيضان لصنع جدلية المفارقة المكونة لجوهر الحكاية دون تمركز حول عداوة أو مكر، بل إن بطلي الحكاية المرحة كثيرا ما يتساويان على تفاوت الوضعية الاجتماعية في المحنة ذاتها، فيتحولان معا إلى ضحية الحكاية.

4 - من حيث الوظيفة، لا تحمل الحكاية المرحة درسا تعليميا وعظيا على غرار الحكاية الخرافية إلا نادرا، وتبعا لهذا فإنها لا تجعل وكدها تمثيل الحكمة أو المثل أو القول المأثور مثلها .بل إنها تشغل نفسها بالنقد الاجتماعي اللاذع من منظور ساخر من الظواهر السلبية في المجتمع كالبخل والنفاق والغفلة والحمق والتهور وغيرها، وتجعل من غاياتها التنفيس عن مواقف الكبت في المجتمع منددة بالظلم والطغيان، كما تثور على المشكلات الوجودية الكبرى التي يعجز الإنسان أمامها، محققة كل ذلك وغيره عن طريق التعريضات الذكية الشفافة، والتلميحات الساخرة الموحية، ومن ثم تتأهل الحكاية المرحة لإنجاز وظيفة أخرى أصيلة فيها، هي وظيفة الإمتاع والترفيه عن نفس السامع أو القارئ .

* * *

بعد كل ما سبق، لعلنا نكون قد اقتربنا من استكناه تصور تقريبي عن أهم أنواع القصص الشعبي (الحكاية العجيبة - الحكاية الشعبية - الحكاية الخرافية - الحكاية المرحة). خصوصا وأننا قد اجتهدنا، إلى جانب

تحديدات الباحثين، في استقطاب أهم العناصر البانية لمفاهيم هذه الأنواع على ضوء الشواهد النصية المدعمة اللازمة. مما مكن من الاقتراب من ضبط محددات تلك الأنواع بالدقة والوضوح المطلوبين، وحصر أنظمتها الخاصة المميزة لبعضها عن بعض.

الفصل الرابـــع

القصص الشعبي : وحدة أم تنوع؟

هذه إشكالية أخرى تشترك فيها الآداب الرسمية والشعبية على السواء .فكثيرا ما احتد الجدال حول ثنائية الوحدة والتنوع في الآداب والفنون، وإن كان الأدب الشعبي يحتل الصدارة في هذه الإشكالية كما سيتبين فيما بعد. ذلك أن هذا الأدب بقدر ما يستودع من خصوصيات الجماعات الشعبية المحدودة وخصائص شخصياتها المحلية المادية والروحية؛ يندرج في الوقت نفسه ضمن سياق قومي مشترك بين أقطار الأمة الواحدة، أو عالمي يشمل كل الأمم، على الرغم من تغاير بعض الجزئيات والعناصر من جماعة إلى جماعة ومن أمة إلى أخرى تحت تأثير مختلف المؤثـــرات المحليـــة(1).

فلا أحد يجادل الآن في عالمية الأدب الشعبي .إنه على مستوى التلقي يعتبر أدب الجميع، يتداوله الناس في كل زمان ومكان .وهو على المستوى الجمالي موحد المظاهر و الأشكال والوظائف بين الأمم المختلفة، لهذا جاز لعبد الحميد يونس أن يصدر مثل هذا الحكم : ((الأدب الشعبي، أكثر عالمية من الأدب الرسمي المعتبر.))(2) .

وحتى نبتعد عن أي استطراد، فإننا سنحصر بحثنا هذا لقضية الوحدة والتنوع في الأدب الشعبي، حول جنس واحد من هذا الأدب، ألا وهو القصص الشعبي .

ويواجهنا منذ البداية السؤال المحرج التالي : أين يتمثل التوحد الجمالي والأخلاقي في هذا القصص ؟ .

وللجواب عن هذا التساؤل الجوهري في المعضلة، ينبغي أولا أن نتذكر أن الناس يروون هذا القصص منذ قرون وقرون في كل بقاع العالم، بنفس الطرائق، وحول ذات الموضوعات، ولنفس الوظائف. فكل الأمم قد تجاوبت في الماضي مع خوارق الحكايات العجيبة، وحكمة ورصانة الحكايات الشعبية، وتجسيدية ورمزية الحكايات الخرافية، وسخرية ومفارقات الحكايات المرحة. بكلمة أخرى إن المرويات السردية الشعبية بما هي تعبير جمعي، قد وجدت في كل الثقافات ولدى مختلف الشعوب البدائي منها والمتحضر على السواء، بصورة متشابهة(3).

وقد تضاربت آراء المشتغلين بالمأثورات الشعبية حول تفسير هذه الظاهرة - خاصة بالنسبة للحكاية العجيبة - حيث عمد بعضهم إلى تبني نظرية الأصل الواحد القائلة بنشوء هذا القصص في منطقة واحدة هي الهند ثم انتشر منها في باقي أنحاء العالم، بوسائل متعددة منها هجرة الناس من موطنهم الأصلي. بينما ذهب آخرون إلى القول بالنشأة المستقلة لهذا القصص بين كثير من الشعوب، وأما هذا التشابه الذي يمكن أن يكون بينها إنما يرجع إلى التشابه الأساسي للنفس البشرية، أو بسبب بعض المقومات العالمية الثابتة في الخبرة الإنسانية(4)، إلى غير ذلك من الافتراضات.

ونحن ما يهمنا هنا أكثر هو الظاهرة المعنية في حد ذاتها، بما يكتنفها من تداخل نصي وتقاسم لكثير من خصائص القصص الشعبي وثوابته ؛ كوحدة الموضوعات والأشكال والأبطال والأهداف .

فعلى مستوى الموضوعات، عادة ما تعالج الحكاية العجيبة لدى مختلف الأمم قضايا الزواج والغدر والجزاء والعقاب وما شابهها من تفريعات الخير والشر، عن طريق المغامرات ومواجهة الأخطار. وتسترفد الحكاية

الشعبية موضوعاتها من مشاكل الحياة اليومية المعيشة مباشرة .بينما تعالج الحكاية الخرافية مظاهر الظلم والطغيان ومواجهتهما، لذلك تمتلئ بالاعتداء والـــمكر. أما الحكاية المرحة، فغالبا ما تتركز موضوعاتها حول الوجه الساخر من الحياة .

وعلى مستوى الأشكال، تتأسس الحكاية العجيبة على نسق المراحل المحددة في البداية (النقص ثم الخروج)، والمغامرة (مواجهة المواقف الخطرة أثناء البحث عن الهدف)، ثم النهاية (المتمثلة في العودة بعد تحقيق المهمة الصعبة، ثم الزواج واعتلاء كرسي الحكم أحيانا، ومعاقبة الأبطال المزيفين). وأيضا تعتمد الحكاية العجيبة في تبنينها بصورة أساسية على التكرار الثلاثي للحدث غالبا .في حين تقوم الحكاية الشعبية على بناء أكثر حرية من بناء الحكاية العجيبة، وإن كانت الحكاية الشعبية تتكئ هي الأخرى على المراحل الثلاث نفسها (بداية، عقدة، خاتمة) .وتتهيكل الحكاية الخرافية على بناء ثنائي يشخص في ضلعه الأول المغزى ويجسد، ويلخص المغزى نفسه في الضلع الثاني. وتنبني الحكاية المرحة على المفارقات الساخرة، فيبدو الأمر كما لو أن البنية العميقة تلبس البنية السطحة .

ويتداول القصص الشعبي عامة نفس الأبطال ونفس الشخوص، ففي الحكاية العجيبة، لا يخرج الأمر عن الشخصيات السبع التي حددها ف. بروب في (المعتدي، المانح، الشخصية المساعدة، المرسل، الأميرة أو الزوجة، البطل، البطل المزيف). وفي الحكاية الشعبية، تركز النصوص على أبطال وشخوص نمطيين من مثل الحرفيين، واللصوص، والحكام، والأغنياء وأضرابهم ممن يجسدون الوجه الصارم من الحياة. وفي الحكاية الخرافية، باعتبارها مواجهة غابوية مفتوحة، تبرز شخصيات مثل الأسد، الذئب،

الثعلب، القط، الكلب، الفأر، القنفذ، النسر، الثور، الحمل، الغزال، الأرنب، الحمار، البغل، الراعي، الفلاح وغيرها من الشخصيات التي تتوزع أدوار الاعتداء، والظلم والتضحية، والمكر، والذكاء، والانتقام إلخ.. وأخيرا، ففي الحكاية المرحة عادة ما نواجه شخصيات البله، الأغبياء، الانتهازيين ؛ الأذكياء وغيرهم ممن يثير تقابلهم كثيرا من المواقف الساخرة المضحكة .

أما في حدود الأهداف التي يضطلع بها القصص الشعبي في مختلف بقاع العالم، فإن الأمر لا يخرج في كل الأنواع المنتمية إليه عن أداء وظائف تتراوح بين التسلية والتنفيس والتأثير التعليمي والأخلاقي .

ومن أجل تقريب الظاهرة أكثر، واقتناعا منا بكون مثل هذه القضايا لا تصبح جاهزة للتبلور إلا إذا نظر إليها على محك الشواهد المؤكدة، يتحتم الاشتغال فيما يلي بشكل مقارني على نماذج قصصية شعبية معينة يرشحها الدافع الإجرائي لهذه الغاية، إذ من شأنها أن تزودنا بمشخصات الظاهرة، وأن تكون لنا عونا على استيعاب هذا التوحد المتعدد الأطراف في القصص الشعبي العالمي بصورة ملموسة وبينة.

* * *

تكتسي الحكاية العجيبة في هذا الصدد أهمية خاصة، فهي تتقدم فيه على باقي الأنواع القصصية الشعبية الأخرى، حيث تروى أكثر نصوصها في معظم أنحاء العالم. ويكفي أن نشير إلى حكايات من نوع : البيضاء كالثلج، الجميلة النائمة فـــي الغابة، فتاة الرماد، ذو اللحية الزرقاء، الطائر الذهبي وغيرها كثير مما تتداوله معظم الشعوب، لنتأكد من تماثل الصور

التي تحكى بها .بيد أننا سنقتصر في هذا التناول على الاحتكام إلى نص تطبيقي واحد، كما سنفعل مع باقي العينات التي سوف نختارها لباقي أنواع هذا السرد، سواء عند حصر مظاهر توحدها أو رصد تجليات تنوعها. وذلك نظرا لوفرة النصوص التي لا يسمح المجال بالاشتغال عليها جميعا، ولتشابه هذه النصوص الكثيرة في القيام بالوظيفة التمثيلية المستهدفة، وتخوطا من الوقوع في محذور الاستطراد والتكرار، ثم لأن العينات المختارة هنا قادرة على مدنا بالدلائل القاطعة على اشتمال القصص الشعبي حقا على الظاهرة المدروسة. وفي هذا الإطار نسترشد بحكاية (فتاة الرماد) المشهورة، لنسير من خلال فحصها مدى التوحد الذي يسم النصوص المختلفة من الحكاية العجيبةفي بعديها الجمالي والأخلاقي .

تروى هذه الحكاية العجيبة عند كثير من الأمم حتى الآن. وقد روتها الأمم السالفة خلال أعصر وأعصر؛ إذ أنها دونت بالصين في القرن التاسع قبل الميلاد(5) .مما يدل على تداولها قبل تدوينها هذا بكثير. وقد استطاعت ماريان كوكس Marian Cox أن تهتدي إلى ثلاثمائة وخمس وأربعين رواية لهذه الحكاية الشهيرة (6) .

ويمكن الإلحاح على أنه برغم بعض الاختلافات الجزئية في روايات (فتاة الرماد)، تظل هذه الحكاية العجيبة الرائعة تحافظ على عناصر تصميمها الأساسية عند مختلف الشعوب، وفق ما رسمه ف. بروب حين توصل إلى الحسم بأن الأفعال والوظائف ثابتة لا تتغير في المتن الحكائي العجيب، وأن ما يتغير هو أسماء الشخوص وأوصافهم(7) .وهذا ما نلاحظه بجلاء في عدد من روايات هذه الحكاية كما يتبين من المقارنة البسيطة التي سنعقدها بين بعض مكونـــات هذه الروايات المتعددة للحكـــاية، وعلى الخصوص

شخصياتها، دونـــما دخول في مجادلة مسألة التأثيرات التي ليس هذا مجالها ولا هي من غاياتنا هنا .

فمن معاينة هذه الروايـــات: (ساندريون Cendrillon) الفرنسية(8) والألمانية(9)، (امرأة الأب) المصرية (10)، (عايشة رمادة) المغربية (11) وروايات أخرى، يتبين كثير من وجوه الشبه بينها، منها :

1 - إن هناك موضوعا واحدا مشتركا بينها جميعا هو كراهية زوجة الأب وبنتها - أو ابنتيها - لفتاة الرماد باعتبارها ربيبة ممقوتة غير مرغوب فيها .

2 ـ إن بناءها لا يبتعد عن التمهيد بموت الأم وزواج الأب مجددا بامرأة شريرة تتظاهر قبل الزواج بالطيبة وحب الربيبة، ثم الانتقال إلى مرحلة معاناة فتاة الرماد من قسوة زوجة الأب وابنتها، فالتباري في الزينة للفوز بزواج الأمير أو غيره، وأخيرا اكتشاف حقيقة فتاة الرماد بواسطة الحذاء لينتهي الأمر بزواجها من الأمير.

3 ـ إن شخصيات أغلب هذه الروايات تكاد تتطابق في معظمها كما يتبدى من الجدول الموالي :

عنوان الحكاية	الشعب	البطلة	الشخصية الشريرة	الشخصية المخلوعة أو المغلوبة على أمرها	الشخصية المساعدة والمانحة	البطل	البطلة المزيفة
ساندريون	فرنسا	بنت الزوج ساندريون	زوجة الأب	الزوج	جنية	ابن السلطان	امتنا الزوجة
ساندريون	ألمانيا	بنت الزوج ساندريون	زوجة الأب	الزوج	طائرصغير أبيض	ابن السلطان	ابنتا الزوجة
امرأة الأب	مصر	بنت الزوج ست الحسن والجمال	زوجة الأب	الزوجة	جنية	ابن العمدة	ابنتا الزوجة
عايشة رمادا	المغرب	بنت الزوجة عايشةرمادا	زوجة الأب	الزوج	جنية	ابن السلطان	ابنتا الزوجة

ويتكشف لنا من الجدول أن هذه الشخصيات لا تخرج في معظم الحالات عن البطلة، الزوجة الشريرة، الأب/ الزوج، الشخصية المساعدة والمانحة، البطل، ثم البطلتين المزيفتين كما هو صريح في رواية (الأخوين جريم)، علما بأننا اعتبرنا الأخوات في باقي الروايات بطلات مزيفات، لأنهن يساهمن بالقصر في محاولة جلب نظر الأمير أو غيره إليهن، فيفشلن في ذلك بينما تنجح فيه البطلة الحقيقية.

4 ـ إن مقصدية الروايات ظلت واحدة ثابتة، رغم اختلاف بعض الشخصيات في الصفة أو العدد. حيث لم تبتعد هذه الروايات جميعا في وظيفتها التربوية عن الإشادة بالخير والطيبة المجسدين في براءة فتاة الرماد، وعن مناهضة الشر والقسوة المجسمين في زوجة الأب وابنتها أو ابنتيها.

لذلك تفوز الأولى بقلب الأمير، بينما تفشل بنت الزوجة، بل وتعاقب وأمها في بعض الروايات عقابا قاسيا شديدا .

وهكذا، فرغم اختلاف بعض التفاصيل وشخصيات بعض الأبطال، في هذه الروايات المتعددة لحكاية (فتاة الرماد) العجيبة، فإن ذلك لم يستطع أن ينال شيئا من التماثل الجمالي والتوافق الأخلاقي بينها، على اختلاف شعوبها التي تتداولها والحضارات التي تميز كلا من تلك الشعوب .وهو الأمر الذي ينسحب على معظم المتن القصصي الشعبي .

* * *

إذا كانت الحكاية الشعبية أكثر ارتباطا بشعوبها، حيث تجسد حساسيتها ومواقفها تجاه أحوال العصر السياسية والاجتماعية، وأن هذا النوع من السرد الشعبي لا يعرف كالحكاية العجيبة نسقا جماليا مقيدا بأعراف فنية محددة، بل إن كل حكاية منه تكاد تستقل بكيانها الخاص (12)، فإن الأمر لا يخلو من تماثل بين كثير من نماذج هذا النوع - بغض النظر عن الاختلاف النسبي في بعض التفاصيل - خاصة بين أقطار العالم العربي حيث التأثير القومي الواحد .

ويمكن أن ندلل على ذلك مثلا بقراءة حكاية معروفة في اليمن والجزيرة العربية ومصر(13)، وكذلك في العراق والمغرب، وربما في غيرها من الأقطار العربية والأجنبية، ولقد اختير لها في المغرب عنوان (اللي شرى ثلاثة تلكلمات)(14)، و(سلطة الكلمات)(15) .ونحن سنقتصر على ثلاثة نماذج دالة من روايات هذه الحكاية الشعبية ؛ الأولى من المغرب(16)، والثانية من مصر (17)، والثالثة من العراق(18) .

وهذه الحكاية تتلخص في شراء رجل فقير ثلاث كلمات من بائعها بـــما لديه من دراهم .وهذه الكلمات هي عبارة عن حكم تظهر فعاليتها خلال التجارب الخطيرة التي يمر بها الرجل، ولا يتخلص منها إلا بالتجائه إلى تلك الكلمات / الحكم، فيعمل بما تأمر به، وبذلك ينجو من المخاطر المتوالية ويفوز بالحياة الرغدة.

ولو تفحصنا الروايات الثلاث لهذه الحكاية الشعبية، لألفيناها تختلف فيما هو هامشي وتفصيلي بسبب التأثير المحلي، لكنها تتفق فـــي كل ما هو جوهري وأساسي، وفق التفكيك المتحقق فيما يلي :

تميزت الرواية المغربية بمجموعة من المظاهر، منها :

1 ـ إرسال الأم لابنها إلى السوق الأسبوعي بمائة مثقال ثلاث مرات لابتياع الحاجيات الأسبوعية. وفي كل مرة كان يصدمها بشراء كلمة من الكلمات الثلاث.

2 ـ إن الخيانة الزوجية قد تكررت مرتين ؛ في المرة الأولى تخون زوجة التاجر زوجها مع أحد عبيدها، وفي المرة الثانية تخون الأميرة زوجها السلطان مع شاب يهودي، كذلك تكرر بطبيعة الحال قتل الخائنين عقابا لهما.

3 ـ تتحدد الشخصيات في : الإبن، الأم، بائع الكلمات، التاجر، زوجته، العبد، السلطان، الأميرة، اليهودي .

4 ـ تتركز الكلمات/الوصايا الحكمية الثلاث حول : أخذ الاحتياط اللازم، الحلم، انتهاز المتع المشروعة.

وعلى الرغم من أن الرواية المصرية لهذه الحكاية تكاد تتطابق مع الرواية المغربية لها، فإنها اختلفت عنها في بعض التفاصيل، مثل عدم تكرار

الخيانة الزوجية، وغياب شخصية الأم، وتعويض (الزوبية)* بجماعة الأعراب في تنفيذ القتل. كما أن شخصياتها مختلفة نوعا ما عن شخصيات المغربية للحكاية، وهم هنا : الإبن، بائع الكلمات، شخص غريب، التاجر، زوجته، الرسول الثاني، جماعة الأعراب، ابنة التاجر .

في حين تميزت الرواية العراقية عن الروايتين المغربية والمصرية لهذه الحكاية بهذه التفريعات :

- انتفاء الخيانة الزوجية، وتعويضها بغدر الرفيق الغريب .

- التقاء البطل بالقافلة، وخلاصه من الموت، بينما غرقت القافلة جميعها .

- بحث البطل عن أسرته، ومحاولته قتل ابنه لولا تذكره الوصية الثالثة.

- ارتكاز الوصايا الثلاث على : الحذر من الغرباء، طلب المعالي، التروي في الأمور

- شخصيات الحكاية هي : البطل، زوجته، أمه، ابنه، الشيخ، الرفيق الغريب، أصحاب القافلة .

بيد أنه على اختلاف هذه التفاصيل والتفريعات من رواية إلى أخرى لحكايتنا، فإن ذلك لم يستطع أن ينال من التوافق في الوظائف الأساسية، التي تكون العمود الفقري لكيان هذه الحكاية .فعلى الرغم من التنويعات التي لونت الأحداث بتلوينات خاصة، وعددت الشخصيات بمختلف مياسمها وعلاقاتها المتشعبة، فإن الروايات جميعا تتماثل في التبنين على هذه الوظائف الأساسية :

أ ــ الخروج بدافع الفقر .

ب ــ الحصول على الوصايا الثلاث .

ج ـ اختبار صحة الوصايا على محك التجارب الواقعية .

فلا يهم كيف خرج البطل ومتى، ولا الطريقة التي حصل بها على الوصايا، ولا مضمون هذه الوصايا، أو طبيعة التجارب التي مر بها في النهاية، إذ أن كل هذه العناصر وغيرها يمكن أن تتغير من رواية إلى أخرى، أما الثوابت التي لا تخضع للاستبدال هنا فهي : الخروج – شراء الوصايا – معاناة التجارب – الجزاء. وذلك ما هو ما ثل في الروايات الثلاث المغربية والمصرية والعراقية لهذه الحكاية.

يفضي بنا هذا الطرح إلى أن أواصر الوحدة تثوي في أساس هذه الروايات المتعددة المختلفة للحكاية الواحدة، وهو الـــتحقق الذي ينسحب على الكثير من الحكايات الشعبية الأخرى مع نزوعها المؤكد نحو المحلية .

* * *

لعل الحكاية الخرافية أكثر الأنواع السردية الشعبية مضاهاة للحكاية العجيبة في نزعتها الملحاح نحو العالمية .فهي على غرارها تمتد بجذورها إلى الحكايات البدائية، كما يعود مصدرها إلى الهند والإغريق، علاوة على أنها معروفة لدى جميع الشعوب القديمة والحديثة على حد سواء (19) .أي من (الباتشتنترا) الهندية إلى (خرافات إيسوب) الإغريقية، مرورا بـــ (كليلة ودمنة) المستعربة، ثم (خرافات لافونتين La fontaine) الفرنسية، إلى غيرها من مجاميع هذا النوع السردي المشهورة، بالإضافة إلى تراث خرافي بأكمله متداول شفاهيا بين الجماهير الواسعة في جميع أنحاء العالم .فالحكاية الخرافية

كما يؤكد عبد الحميد يونس ((تعد من أقدم أشكال الحكايات الشعبية ويذهب بعض الدارسين إلى أنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات.

وقد استطاعت أن تحتل مكانا ظاهرا بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع)) (20) .

وما دمنا قد التزمنا بالاحتكام إلى نصوص معينة لجلو الظاهرتين المدروستين، فحسبنا هنا في سياق تلمس ظاهرة الوحدة في التراث السردي الشعبي لدى شعوب العالم، أن نختار نموذجا خرافيا معينا من شأنه تسهيل مهمتنا وتمكيننا من تبيان مظاهر هذه الوحدة خلاله، باعتباره عينة تنوب في هذا النطاق عن الكم الضخم من أمثالها من النصوص الخرافية، التي تروى بكثرة لدى مـــختلف الشعوب في معظم أرجاء العالم على صورة تحكمها إواليات واحدة، برغم الاختلاف في بعض الجزئيات والتفاصيل المتميزة من شعب إلى شعب، تحت تأثير العامل المحلي بعناصره الإقليمية المتعددة من طبيعية وثقافية واجتماعية ونفسية وعقائدية.

وعينتنا هنا هي حكاية متداولة بين الشعوب على شكل واسع وبصورة تكاد تكون متطابقة، نقصد حكاية (عزة ومعيزيزا). فروايات هذه الحكاية تشترك في الكثير من العناصر الأساسية وغير الأساسية، ولا تختلف إلا في بعض التفاصيل الهامشية المحدودة .

وللتيقن من هذه الحقيقة، نقوم بـــمقارنة عاجلة بين بعض تلك الروايات. لكن قبل هذا لا بأس أن نورد ملخصا مركزا لها ؛ فهذه الحكاية

الخرافية تحكي أن عنـــزة قبل أن تخرج للبحث عن الكلإ والماء ودر اللبن لصغارها، تقوم بتحذيرهم من فتح الباب لأي كان إلا لها .لكن الذئب سمع أهزوجتها المحذرة فاحتال على صغارها مدعيا أنه أمهم الحقيقية. وعندما فتحوا الباب التهمهم باستثناء أصغرهم، لأنه اخـــتبأ إلى أن جاءت العنـــزة، فـــأطلعها على جلية الأمر .وكان أن قصدت الذئب وبقرت بطنه، فخرج صغارها وهم يصارعون الموت .ثم حذرتهم مجددا من الثقة في أي كان، وعاشوا جميعا في هناء .

ويمكن العثور على عدد من الروايات لهذه الحكاية البارعة من بلاد متنوعة، على أننا نختار منها :

- (عزة ومعيزيزا) من المغرب (21) .
- (المعيزة المعزوزية) من تونس (22) .
- (العنـــزة العنـــزية) من فلسطين (23) .
- (جنجل ورباب) من العراق (24) .
- (العنـــزة، الجديان والذئب) من فرنسا (25) .

إن هذه الروايات تجعل بطليها الرئيسيين منحصرين في العنـــزة والذئب أو غيره، بمواصفات متضادة. فالعنـــزة (26) كادحة، مسالمة، شديدة الحذر، حكيمة. والذئب كسول، محتال، معتد، متهور. بل إن عناوين الروايات المتعددة للحكاية، لا تخرج عن الإشارة إليهما أو إلى أحديهما إلا نادرا.

كما أنها تتحد في تحميل صغار العنـــزة شخصية الضحية. بينما يـــمثل فيها الذئب الشخصية المعتدية، وإن كـــان الغول فـــي الرواية الفلسطينية (27)، والغولة في الرواية العراقية، هما اللذان يضطلعان بهذه الشخصية وليس الذئب.

وفي الرواية المغربية يلتهم الذئب عزة ومعيزيزا دون خنفسة الرماد وبولعواد، فقد اختبأت الأولى في الرماد بينما تستر الثاني بين الأعواد .وفي الرواية التونسية أكل الذئب كل أولاد العنـــزة. وفي الرواية الفلسطينية يلتهم الغول حمحم ومعمع وحماحم، ولم يفلت إلا سعسع الذي اختفى تحت القش .وفي الرواية العراقية تسرط الدامية (الغولة) جنجل ورباب دون مضغهما استجابة لرغبتيهما .أما في الرواية الفرنسية، فإن الذئب لا يتمكن من أكل الجديان أو خطفها، لكونه اشتغل بأكل المجبنة داخل المعجن أولا، فأغلق عليه الصغار الغطاء ومنعوه من الخروج إليهم .

وغالبا ما يكون الناجون هم عنصر إبلاغ الأم بحقيقة ما وقع، علما بأن المعتدي يتوسل لفتح الباب بالحيلة، فينتحل شخصية الأم بتقليد صوتها، وقد يصطنع قرونا من الطفل أو غيره في بعض الروايات، كما قد يطلي رجله بالدقيق أو غيره ليزيل لونه الأسود فيصير في لون رجل الأم في بعضها الآخر. كل ذلك ليوهم الصغار أنه أمهم الحقيقية فيندفعوا لفتح الباب .

وباستثناء الروايتين التونسية والفلسطينية، فإن باقي الروايات المقارنة هنا تثبت التحذير الذي تلقيه العنـــزة على صغارها في شكل وصية مصيرية يجب العمل بها، وذلك قبل انصرافها إلى التزود بالكلإ والماء واللبن لجلبها إلى صغارها في كل الروايات، ما عدا فـــي الرواية الفرنسية التي تغادر فيها العنـــزة صغارها قصد إشفاء رجلها .بيد أن جميع هذه الروايات دون استثناء، تشترك في توظيف شفرة ما، مع اختلاف بسيط في صيغها، وتلك هي الشفرة المتفق عليها بين الأم وصغارها لفتح الباب لها، وهي مصوغة غالبا بصورة موقعة تقطر رقة وحنانا على شدة بساطتها وإيجازها .

ويبلغ هذا التماثل في كل الروايات المقارنة لحكاية (عزة ومعيزيزا)، أقصى مداه على مستوى المظهر التركيـــي. إذ أن جميع هذه الروايات تتمفصل عبر ثلاث بنى صغرى لا تحيد عن إحداها إلا نادرا، ونريد بها :

أ ـ **بنية التحذير** : وفيها توصي العنـــزة صغارها صراحة أو ضمنيا بعدم فتح الباب إلا لها، مع الاتفاق على شفرة محددة، ثم تخرج لجلب الكلإ والماء واللبن لهم .فالاتفاق هنا مشترك على احترام الوصية بين الأم والأبناء.

ب ـ **بنية الاحتيال** : وهنا يحتال المعتدي لأكل كل الضحايا أو بعضهم بانتحال شخصية الأم، مقلدا صوتها في ترديد الشفرة المتفق عليها، وملونا رجله بلون رجل الأم، حتى يتأكد الصغار من رؤيتها خلال شق الباب أنه أمهم فعلا، فيفتحوا الباب ليلاقوا مصيرهم المحتوم .وهنا أيضا الاتفاق وارد على إجازة الحيلة بين المعتدي والضحايا .الأول بالفعل والآخرون بالاستجابة.

ج ـ **بنية الانتقام** : وتتكون من الصراع المميت الذي شجر بين الأم والذئب المعتدي، يغذيه غضب الأولى الشديد وتشفي الثاني واغتراره بقوته. وطبعا ينتهي الصراع ببقر بطنه وقتله. مع ملاحظة أن عناصر موت المعتدي مشتركة بينه وبين العنـــزة المنتقمة أيضا.

إن كل بنية من هذه البنى المتتابعة سياقيا في متتالية جدلية ترتبط بوظائف معينة؛ الأولى بالمنع (الناتج عن الخوف)، والخروج (بسبب معاناة النقص). والثانية بتلقي المعتدي خبرا عن ضحاياه، وتعرفه على الشفرة، ثم خداعه الضحايا المستجيبين للخدعة، فأكله لهم أو لبعضهم .والثالثة بانتصار البطلة، وانهزام المعتدي، مع إصلاح الإساءة في معظم الروايات حيث ينـــزل الضحايا سالمين من بطن المعتدي المبقورة.

وفي الحق إن هذه الروايات المتعددة للحكاية لا تخرج معماريا عن الثنائية البنيوية التي تميز بديناميتها فن الحكاية الخرافية إطلاقا وفق ما سبق شرحه، ونقصد بها : العرض القصصي للحدث، والمحصول الأخلاقي.

وإذا كان بعض تلك الروايات قد فعل ذلك صراحة مثلما هو الأمر في (عزة ومعيزيزا) المغربية، حيث تنغلق بعد تشخيص الحدث بهذه النهاية المباشرة ((كالت ليهم هاني هنيتكم من هاذ الذيب، إيو لا باقي عمركم تتيقو فشي حد))(28)، وكذلك في الرواية العراقية إذ تحذر الغزالة أولادها في الخاتمة من الوقوع في نفس الخطإ، فاستجابوا متعظين : ((نعم ياأمي سوف لن نفتح الباب لغيرك. وعاشوا جميعا بسعادة واطمئنان)) (29)، فإن البعض الآخر لابس بين طرفي الثنائية في شفافية يند فيها الدرس المعنوي عن الشكل المادي بصورة متداخلة، كما في الرواية التونسية والفلسطينية والفرنسية التي تلح على تشخيص الدرس الأخلاقي أساسا.

وهنا نصل إلى القصدية المشتركة بين كل تلك الروايات .فسواء البنى الثلاث الصغرى، أو الوظائف المرتبطة بها، أو الثنائية البنيوية الملازمة للحكاية الخرافية، كلها تندمج في بنية جوهرية واحدة متكاملة تعد نقطة ارتكاز بالنسبة إليها، وهي بنية الطاعة .فطاعة الأبناء للآباء هي الرسالة التي تحملها هذه الحكاية إلى الأبناء .إذ بالطاعة يستطيع الأبناء تحاشي السقوط في المخاطر. وهكذا تقدم حكاية (عزة ومعيزيزا) درسا اختباريا هادفا تتظافر بنيات التحذير والاحتيال والانتقام لتجسيده للأطفال على كيفية عملية أشد تأثيرا وترسيخا ومدعاة إلى الالتزام بوصايا الآباء وطاعة أوامرهم. وهنا تتكشف الطاقة الرمزية الهائلة التي تختزنها الحكاية في سعيها لضبط جوهر الواقع البشري المنفلت.

وبذلك، وعلى نحو ما مر بنا بالنسبة للحكايتين العجيبة والشعبية، نستخلص مجددا التوحد الفني والأخلاقي المنوه به في القصص الشعبي على اختلاف الجهات والشعوب، بحيث لم تمنع الفوارق العرقية أو التباعد الجغرافي أو التفاوت الاقتصادي أو السلم الحضاري وغيرها، من التماثل الذي قد يصل إلى حد التطابق أحيانا بين الروايات المختلفة للحكايات العجيبة والشعبية والخرافية.

*　　　　*　　　　*

الغريب أن ذلك التماثل يستحوذ حتى على حقل الحكاية المرحة، التي من المفروض أنها تنبثق من واقع نفسي وإنساني ذي خصوصيات متميزة. وآية هذا الحكايات المرتبطة بشخصية جحا الضاحكة، التي تعتبر شخصية مشجبية علقت عليها مفارقات وطرائف ونوادر شعوب مختلفة كثيرة. ولعل ما يؤكد هذا أننا نجد هذه الشخصية في التراث الشعبي لشعوب متعددة ؛ فهناك جحا العربي وجحا التركي وجحا الإيراني وجحا اليهودي وجحا الألماني والأنجليزي والإيطالي والروسي والنيجيري إلخ..(30) ((والحق أن كثيرا من النوادر المرحة بوجه عام طافت ولا تزال تطوف بين الشرق والغرب غير مقيدة بحد أو قيد، لا الحدود الجغرافية أو القيود الزمنية التي تعين على تتبع خطوات هذا الانتقال ومعرفة أطواره. فالفكاهات والنوادر – بحق – شئ خارج عن حساب الزمن، وشائع في المجتمعات التي تنازعتها...وربما كان سبب انتشارها وشيوعها على هذا النحو أمورا كثيرة منها الرحالة والتجار والحجاج، بعبارة أخرى عن طريق الهجرة البشرية أو

الثقافية أو الحضارية،كما يعود ذلك أيضا إلى طبيعة الحكاية المرحة ذاتها من ناحية أخرى وما تنطوي عليه من قلة الجزئيات الأولية أو الموتيفات الأولية أو العناصرالأولية))(31).

ودون الإمعان في استقصاء النماذج الكثيرة المؤكدة لهذه الحقيقة، فإننا سنكتفي هنا أيضا – مثلما فعلنا مع الأنواع الأخرى – بعينة واحدة، نختارها هذه المرة من شعبين مختلفين بقدر كبير على جميع المستويات، هما فلسطين وفرنسا .أما العينة فهي حكاية (جحا وحماره) الفلسطينية (32)، أو (روني وسيده) الفرنسية(33). وتتلخص هذه الحكاية المرحـــة في أن رجـــلا – جحا أو غيره – كان يعيش مع زوجته في فقر مدقع، فاحتال ذات يوم بأن أطعم حماره بعض القطع الذهبية التي حصل عليهابطريقة أو أخرى. ولما علم الناس بالحمار الذي يتبرز ذهبا، اشتراه بعضهم منه بمال كثير. لكن الخدعة سرعان ما انفضحت، مما دفع إلى الانتقام من الرجل. فكان أن اختلق حيلة ثانية، حيث اتفق مع زوجته على احتضان مصران ممتلئ دما يطعنها فيه أمام خصومه الذين يجيئونه قصد الانتقام منه، فتتظاهر بالموت، وعندما يصفر لها في صفارة تقوم من موتها. ومرة أخرى اشترى خصومه الصفارة منه بثمن غال. فقتلوا زوجاتهم الواحد تلو الآخر دون نجاح في إعادتهن إلى الحياة بواسطة الصفارة. وهنا قرروا قتل الرجل الماكر، لكنه كان قد استعد للأمر بأن تبادل هو وراع – طمع في أن ينال مكافأ موهومة – ثيابيهما واسميهما، وهكذا قتل الراعي وألقي به في البحر بدل الرجل. وعندما التقى الخصوم بعد ذلك بالرجل حيا يرزق، واستفسروه عن أمره، انتهز الفرصة المواتية للتخلص منهم، حيث ادعى العثور في قاع البحرعلى ذهب ومال. وكما توقع أمروه أن يقودهم إلى هناك حيث غرقوا جميعا.

وهكذا أصبح الرجل من كبار الأغنياء .

تكشف المقارنة بين روايتي هذه الحكاية المرحة، أنه على اختلاف الشعبين الفلسطيني والفرنسي حضاريا وعقائديا وتباعدهما جغرافيا، فإن مظاهر الوحدة بين الروايتين لديهما تكاد تجعلهما متشابهتين إلى حد التطابق، لولا بعض الاختلافات البسيطة في بعض العناصر والزيادة أو النقصان في بعض التفاصيل. فكلا الروايتين تدور حول نفس الموضوع، ونفس الشخوص تقريبا، وعلى نفس البناء، وتتجوهر حول ذات المفارقة.

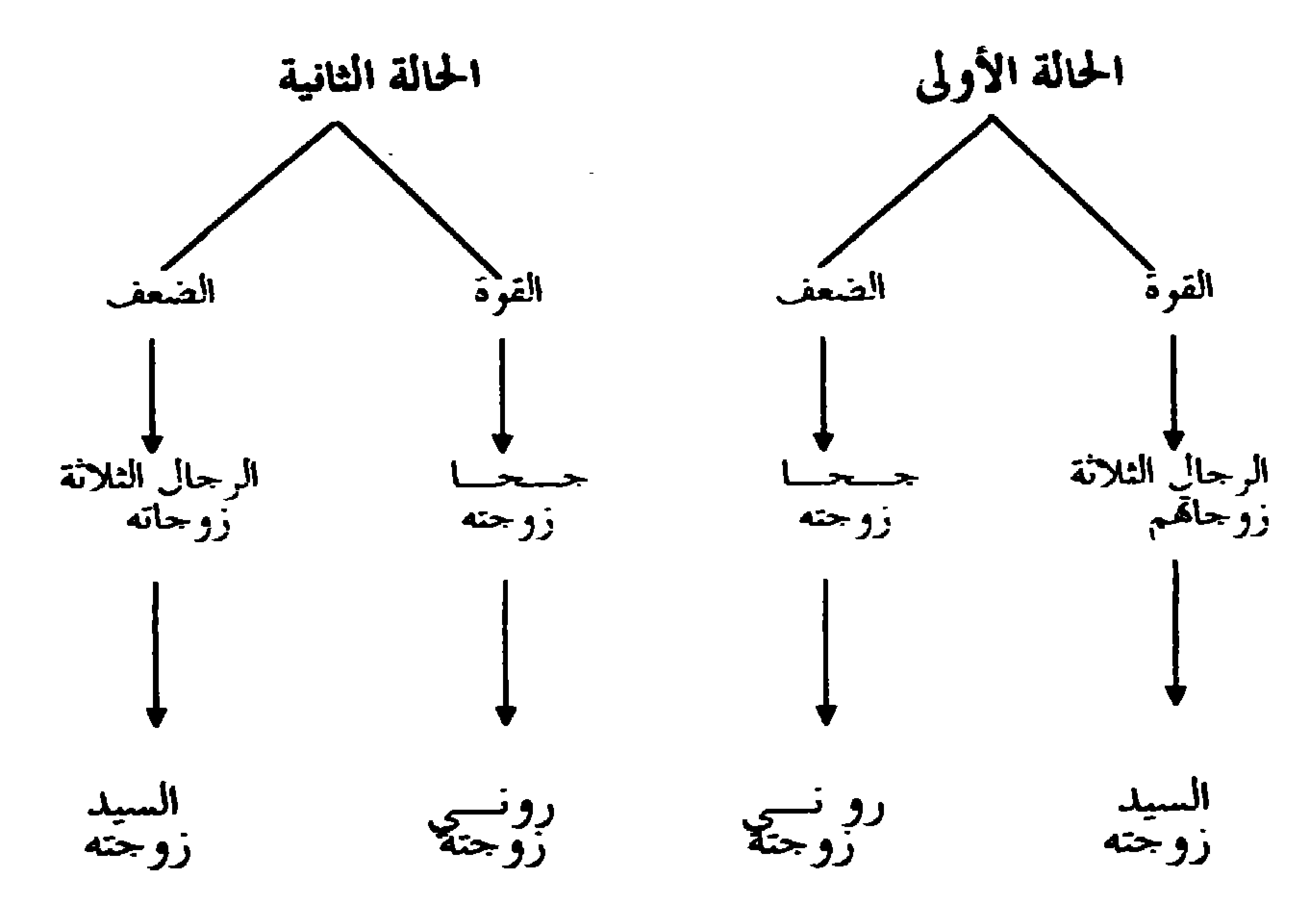
إن موضوعهما كما قد تبين من ملخص الحكاية، هو اضطرار رجل فقير للجوء إلى إعمال فطنته قصد الحصول من الأغنياء على ما يؤمن حياته. وهكذا عن طريق بيع الحمار الذي يتبرز ذهبا مرة، والصفارة التي تعيد الحياة للميت مرة، وغير ذلك يستطيع الفوز بالغنى، وعن طريق توريط الراعي، وإغراق الخصوم في البحر، يتمكن من التغلب على كل العقبات، والإفلات من الموت، ليستمتع وزوجته ببحبوحة العيش .

وبرغم اختلاف عدد وأسماء شخوص الروايتين ؛ جحا، زوجته، الرجال الثلاثة، زوجاتهم، الراعي، في الرواية الفلسطينية، وروني René، زوجته، اللصوص، السيد، زوجته، خادماه، الراعي، في الرواية الفرنسية، فإن هؤلاء الشخوص في كلا الروايتين يؤولون إلى ثنائية شخوصية ضدية طرفاها جحا/روني، نموذجا للفئة المهمشة في المجتمع، والرجال الثلاثة/السيد، نموذجا للفئة المركزية فيه .فالفقر والاستضعاف هما السمة المشتركة بين جحا وروني، في حين أن الغنى والسطوة هما السمة المشتركة بين الرجال الثلاثة والسيد. أما باقي الشخوص الآخرين، فهم

شخوص ثانويون يساعدون على صنع جدلية المفارقة التي تقوم عليها روايتا الحكاية معا.

وبطريقة مشابهة، فإن الروايتين تتدرجان في بنائهما من المقدمة إلى العقدة، ثم إلى الخاتمة، كما الأمر في معظم الأنواع السردية الشعبية. فكل من الرواية الفلسطينية والرواية الفرنسية، تنطلقان من مرحلة بدئية واحدة، هي الوضعية المادية البئيسة التي يعيشها البطل وزوجته. وكلتاهما تمر بمجموعة من المغامرات الذكية المتوالية، التي يقوم بها البطل لكسب المال، مما يورطه في مآزق قاتلة. ثم تنتهيان معا بنهاية واحدة : تخلص البطل من خصومه، وفوزه بالغنى والجاه.

لكن ما هو أهم، كون هاتين الروايتين تعملان في مجال الوعي بالعالم على صياغة مفارقة واحدة تمكنهما من النفاذ إلى جوهر التناقض المخيف الناتج عن غياب التوازن في المجتمع. فعلى ما تثيره هذه الحكاية ظاهريا من ضحك لدى متلقيها، بسبب الحيل الماكرة التي يجيزها الفقراء على الأغنياء، فإنها في عمقها تمارس نقدا نفاذا موجها إلى صميم الواقع الاقتصادي والاجتماعي المرتبك. إن التركيبة المجتمعية التي تقدمها روايتا الحكاية، تتكون من الذين يملكون كل شيء والذين لا يـــملكون شيئا، من الأقوياء والمستضعفين. غير أن روايتي الحكاية تسخران من هذه التركيبة بقلب موازينها، وذلك بعرضهما لعلاقات الشخصيات في حالتين متوازيتين مختلفتين كما توضح هذه الخطاطة :



ففي الحالة الأولى، يحتل الرجال الثلاثة في الرواية الفلسطينية، والسيد في الرواية الفرنسية بجانب زوجات الجميع، مركز الصدارة في المجتمع، غنى وجاها .ومصدر قوهم يكمن في امتلاك المال تحديدا .بينما يقبع جحا في الرواية الأولى وروني في الرواية الثانية وزوجتاهما في منطقة الضعف والمسكنة، بسبب غياب المال.

وفي الحالة الثانية تنقلب الآية، حيث نجد جحا وروني يتمكنان من احتلال منطقة القوة عن طريق إعمال العقل، فيمتلكان سلطة المال والجاه، ويعيشان في رغد مع زوجتيهما .في حين تنحسر مكانة الرجال الثلاثة والسيد، بأن يخسروا الكثير من المال، ويموتوا وزوجاهم نتيجة بلادهم المضحكة .

إذن فالمقابلة في الحكاية تتم بين المادة والعقل. وضـــرورة التحامهما هي المثل الأعلى الضمني الذي تستهدفه الحكاية في العمـــق وتشيـــد به.

فهل يتحقق هذا الالتحام في واقع يملأه جشع الأغنياء ولصوصية ومكر الفقراء ؟. ذلك هو عمق الحكاية، وتلك هي الإدانة التي توجهها إلى تركيبة اجتماعية غير عادلة. لذا تتنبأ الحكاية في خاتمتها، سواء في الرواية الفلسطينية أم في الرواية الفرنسية، بإعادة إنتاج الوضعية ذاتها مجددا بين جحا وروني الغنيين من جهة وغيرهما ممن ظلمهم الوضع الاجتماعي المختل من جهة ثانية .وبذلك تسخر الحكاية من الجميع أغنياء وفقراء، في تبادلهم الكاريكاتوري المأساوي لأدوار الغنى والفقر، في حلقة مفرغة تحول الضحايا معتدين والمعتدين ضحايا، وهكذا دواليك .وتلك هي الدلالة المكثفة العميقة التي تنقذ الحكاية من الحرفية والتسطيح .

وعلى العموم، فإن صفة التوحد بين العناصر المختلفة في أنواع السرد الشعبي، تبدو بعد كل ما سبق أمرا مفروغا منه .فبرغم كل عوامل العزلة والاختلاف التي عرفتها شعوب العالم على مر العصور، لم تستطع لأسباب متعددة ليس هنا مجال تفصيلها، أن تمنع من توحد الصورة المتماثلة للروايات الكثيرة المختلفة للنصوص الواحدة على تغاير الأمم والعصور، مع استثناء بعض التفاصيل والجزئيات والملابسات طبعا، مما تفرزه التأثيرات المحلية والقومية الخاصة، وإن هذا هو ما يسمح بإضفاء صفة ثانية على القصص الشعبي، هي صفة التنوع التي يمكن الآن أن ننتقل إلى الوقوف على تجلياتها باطمئنان .

* * *

هناك مقولة تذهب إلى أن ((كل مجتمع ينبغي أن يشبه فنه)) (34) .
إلا أنه من الممكن عكس مدلولها بحيث يصح الزعم بأن كــل فــن يشبه

بالضرورة بمجتمعه. فعناصر التأثير والتكيف متعددة من طبيعية واقتصادية، واجتماعية، ونفسية، وثقافية، وكلها توجه المأثورات الشعبية وتطبعها بطوابع محلية خاصة .ومن هنا الاختلاف بين هذه المأثورات من بيئة إلى بيئة ومن أمة إلى أمة، مع وعي أصحابها تمام الوعي بهذا الاختلاف .يقول أحمد مرسي : ((إن لكل شعب صورته المحددة التي ينظر بها إلى نفسه في مواجهة الشعوب الأخرى، كما أن له في الوقت ذاته انطباعات معينة عن الصفات القومية المفترضة لتلك الشعوب .وإحدى الطرق التي تنظر بها مجموعة ما إلى نفسها، وتحاول أن تكون لنفسها إحساسا بشخصيتها في مواجهة جماعة أخرى، تأتي من الفولكلور الخاص بها، فلكل جماعة نظرتها الخاصة إلى نفسها وإلى الجماعات الأخرى هذه النظرة يمكن أن تصاغ في أغنية أو حكاية، أو مثل، وتنتهي إلى أن تصبح قالبا يميز هذه الجماعات بعضها عن البعض الآخر .وهذه إحدى الحقائق التي تقف على المستوى الثقافي شواهد فولكلورية عريقة))(35) .

ولعل الأدب الشعبي من بين أهم المأثورات الشعبية، التي تنطبق عليها تلك الآراء، إلى حد جعل عبد الحميد يونس يعتبره متفوقا في هذه الناحية حتى على الأدب الرسمي ذاته كما مر بنا .فأن تسمع أدبا شعبيا معناه أن تتعرف على أصحابه معرفة سوسيوثقافية دقيقة، إذ يحايث الطرفان أحدهما الآخر بصورة نادرة .ولا شك أن الأدب الشعبي قد اكتسب هذا الامتياز المحلي عن طريق مجموعة من المعطيات منها :

1 ـ **اللغة العامية؛** وهذه تعتبر أول عتبة على طريق المحلية. فاللهجات المحلية أكثر استطاعة على وصف القصص الشعبي كما يذهب شارل لالو Charles Lalo(36) وأقدر على الاندساس بين وجدانات وأحاسيس الجماعات الشعبية التي يترعرع ويزدهر بينها، وأقوى فاعلية في شأن المحافظة على الآداب المحلية والإقليمية .وهذا لا يعني أبدا أي

مســـاس بوحدة الآداب القومية، أو الإساءة إليها، عكس ما ذهبت إليه، دون وجه حق، نفوسة زكريا سعيد مثلا من مخاوف واتهامات في بحثها (الفصحى واللهجات العامية وأثرهما في قومية الثقافة ومحليتها) (37).

2 ـ **أسلوب التداول** ؛ فمعلوم أن النص الأدبي الشعبي يتداول بين الجماعات الشعبية عن طريق الرواية الشفوية .والباحثون متفقون على أن تداول النصوص الشعبية بهذه الطريقة يغير من أسلوبها والكثير من تفاصيلها، ويجعلها تلبس لبوسا جديدا مختلفا عن الأصل، وتتجذر في التربة الجديدة على صورة مختلفة ومعدلة وفق البيئة الجديدة .وآية هذا أننا كثيرا ما نعثر على النسخ المتكررة والمتفاوتة للنص الواحد داخل الأمة الواحدة، وكذلك بين الأمم المختلفة، خصوصا في مضمار القصص الشعبي .

3 ـ **الســـيـــــاق** ؛ ويرتبط هذا المظهر بالمظهر السابق، إذ يتحتم أن يتموضع النص الأدبي الشعبي في السياق الاجتماعي، خاضعا لكل العناصر التكوينية للجماعات الشعبية وبيئاتها الحقيقية التي يروج بينها .وفي هذا الصدد يقول أحمد مرسي : ((النص في الحقيقة في غاية الأهمية ولكنه بدون السياق الذي يؤدى فيه يصبح فاقدا للحياة، وإننا نعرف جميعا مقدار اهتمام الجماعة الشعبية بالنص، والرغبة في سماعه، ولكنه لا يبرز في صورته التي يجب أن يكون عليها أي صورته الحقيقية إلا عن طريق الأسلوب الذي يؤدى به)) (38) .

فما موقع القصص الشعبي بين كل ذلك، خصوصا بعدما رأيناه من نزعة توحدية عالمية فيه ؟. الحق، إنه إذا كان هناك نوع أدبي شعبي أدق تمثيلا لتلك المظاهر، فلن يكون سوى القصص الشعبي بأنواعه المتعددة، وفي مقدمتها الأنواع الأربعة المدروسة هنا، بـــما تملكه من مرونة وقدرة على

امتصاص نكهة الواقع المحلي والتكيف مع معطيات البيئة الجديدة. فلغتها عامية تتغير من منطقة إلى أخرى، ووسيلة نقلها وتداولها هي الرواية الشفوية المنقحة للنصوص المنقولة بقدر أو بآخر، أما سياقها فمحلي يحتضن نفسيات وأخلاقيات وقيم الجماعات الشعبية التي تقبل عليها وتتجاوب معها لكونها ترى فيها نفسها ومزاجها وباقي ملامح شخصيتها.

نظرا لهذه الطبيعة، تمايزت الأنواع السردية الشعبية في كثير من الجوانب من أمة إلى أمة، ومن جهة إلى جهة في الأمة الواحدة، تبعا لاختلاف شخصياتها، على نحو مكن الباحثين من استخلاص الخصائص المميزة للحكايات المحلية وتبين ملامح بيئاتها .وهكذا أمكن القول : إن الحكاية العجيبة الهندية، قد تـسميزت بالثراء المبالغ فيه، ((على أن هذه الخصائص التي تتسم بها الحكاية الخرافية الهندية ليست سوى خصائص الهنود أنفسهم ؛ فالمزج بين دقة الحس التي لا مثيل لها والتفكير المرهف وبين التكرار الذي لا نهاية له والتنسيق الموضوعي، والنمو المتزايد المستمر والخيال الذي لا يشبع من ناحية، والمهارة الفطرية في البناء من ناحية أخرى، وبين الحكمة العميقة وإدراك الحياة من جهة ؛ والجنون الطائش من جهة أخرى، ثم بين الشبع الدنيوي والزهد في الحياة زهدا يثير الألم، كل هذا يمثل خصائص الهنود التي تنعكس مرة أخـــرى في الفـــن الهندي والديانة الهندية.)) (39). وإن العرب بارعون في تكييف الحكايات العجيبة حسب واقع شخصيتهم، على صورة ما فعلوا بحكايات ألف ليلة وليلة، ف ((كلما توغل الإنسان في حكايات ألف ليلة ازداد إحساسا بأنفاس الروح العربي. فالطبيعة العربية كلها تأسرنا حينئذ إلى درجة أننا نستسلم راغبين لها وحدها على طواعية ونفضل ألا نشعر بغيرها))(40). وإن من يود معرفة حياة

الصينيين يمكن أن يجد ضـــالته في حكاياهم العجيبة، ((على أن أصالة السرد وغنى الخيال ووضوحه لا يستنفدان قيم الحكاية الخرافية الصينية. فأثمن ما فيها وأبقاه هو ما تحمله لكل من يود معرفة شئ عن الحياة الصينية وتاريخها وحكمتها وفلسفتها وديانتها ؛ فهي في كل مجال من هذه المجالات تفتح أمامنا باب المعرفة))(41).

هذا بالنسبة للحكاية العجيبة، وهي ما هي عليه من قطيعة مع الواقع، وتعال عليه بالإغراق المحلق في عوالم الخيال، واحتكام إلى نظام شكلي متواتر في جميع أنحاء العالم، فالأحرى بالنسبة للأنواع الأخرى ذات العلاقة المباشرة بالواقع حيث تفرض الأصباغ المحلية تلويناها المميزة .

ولو نظرنا إلى بعض النماذج السردية الشعبية في هذا الاتجاه، لوجدنا عشرات النسخ المختلفة للنص الواحد حسب الجماعة أو المنطقة أو الأمة التي تنتمي إليها كل واحدة منها .ومن حسن الحظ أننا أدركنا بعضا من هذه الحقيقة بصورة أولية خلال عرض مظاهر التوحد في القصص الشعبي سابقا .

وحتى لا نتوه هنا بين الحشد الهائل للحكايات المختلفة التي تروى بطرائق متعددة في معظم أنحاء العالم، نقتصر على النظر إلى نماذج محددة - على غرار ما قمنا به بالنسبة لظاهرة الوحدة - لندرك ما يحدثه التأثير المحلي من تغيير في تفاصيل الحكايات وتعديل في تفريعاها .

* * *

على ما سبق التأكيد عليه من عالمية الحكاية العجيبة وقرابة نصوصها، فإن الأمر لا يخلو من قابلية هذا النوع السردي الشعبي الرائع لدخول دائرة التنوع بصورة أو أخرى، حيث يتأثر الكثير من نصوصه

بالمحيط الذي يتداول فيه، فتلحقه بذلك بعض التغيرات في جزئياته وعناصره وتفاصيله .

وسنختار نموذج (الوردة الحمراء) أو (الجلد المتكلم)، لنطل من خلاله على بعض من ذلك .فهذه الحكاية العجيبة تدور عموما حول أب يفقد زوجته غالبا، ويتزوج امرأة أخرى، وعندما يسافر للعمل أو غيره تقتل الزوجة ابنته وتنــزع عنها جلدها وتدفنها، لكن الجلد بطريقة أو أخرى يؤول إلى مغن جوال يصنع منه دفا أو طبلا يسترزق به، وكلما وقــع عليه غنى غناء آسيا يفضح الجريمة النكراء لزوجة الأب الشنيعة، إلى أن يعلم الزوج بالحقيقة عن طريق سماع هذا الغناء المتهم، فيقتل زوجته .

وبمراجعة بعض روايات هذه الحكاية، تبين لنا أنه ليس هناك تطابق تام بينها، فالاختلاف حاصل بينها في مجموعة من العناصر منها :

1 ـ الــضــحــيــة : هــي فــي حكاية (الــدف المتكلم (El pandero hablador (42)، من منطقة جبالة بإقليم تطوان، بنت يتيمة ماتت أمها وتزوج أبوها ثانية .وهي في الحكاية البربرية (حميد برجيمة أو الطبلة المتكلمة (Hamed Wargema ou le tambourin parlant (43)، شاب اسمه حميد برجيمة، وهو الولد الوحيد لأمه بخلاف زوجات الأب الأخريات اللائي رزقن عددا كبيرا من الأبناء .وهي في حكاية (الجلد الذي يغني La peau qui chante) (44)، من جنوب المغرب، بنتان تزوج أبوهما من الجارة المتحايلة بعد موت أمهما. أما في حكــاية (الوردة الحمراء La rose rouge) (45)، من صحراء الجزائر، فهي البنت الصغرى .وفي حكاية أخرى بالعنوان نفسه (46)، من (بوكاعة) بوادي غرغور شرق الجزائر، الضحية هي أصغر الأخوات السبع.

2 ـ المـــعـــتـــدي ؛ وهو الزوجة الثانية في الرواية الأولى ؛ قتلت الضحية وسلختها لتصنع من جلدها دفا بينما دفنت الجثة .وفي الرواية الثانية هم الإخوة الستة، الذين رموا الضحية في البئر، فاختفى تحت الماء إلى أن انسلخ جلده عن جسده وطفا فوق الماء. وكالرواية الأولى المعتدي في الرواية الثالثة هو الزوجة الثانية، التي أطلقت العنان لشرها فعذبت الضحيتين ثم قتلتهما وهما نائمتان، ودفنت الكبرى وسلخت الصغرى لتستعمل جلدها سندا لمحور الباب. بيد أن المعتدية في الرواية الرابعة هي الأخت الكبرى وليست زوجة الأب، فقد ذبحت أختها وهي في عز نومها، ثم سلختها وعرضت جلدها للشمس في حين رمت بالجثة في النهر. أما المعتديات في الرواية الخامسة والأخيرة، فهن الأخوات الخمس؛ البكر اقترحت قتل الأخت الصغرى، والثانية ذبحتها، والثالثة شحذت السكين، والرابعة أتلفت ورودها، والخامسة كانت تضحك عند ذبحها، والوحيدة التي اعترضت وحزنت للفاجعة هي الأخت السادسة.

3 ـ الـــــــــزواج ؛ بالنسبة لزواج الأب في هذه الروايات لحكاية (الوردة الحمراء) العجيبة، فقد اختلف من رواية إلى أخرى أيضا. ففي الرواية الأولى تزوج الأب للمرة الثانية دون تردد، وفي الرواية الثانية نواجهه وهو متزوج بسبع نساء، وفي الرواية الثالثة تردد في الزواج للمرة الثانية إلى أن تكبر البنت حفاظا على وعد لزوجته الأولى. أما في الرواية الرابعة فقد امتنع قطعا عن الزواج من جديد إخلاصا لأم ابنته وحزنا عليها، في حين تجاهلت الرواية الخامسة الإشارة إلى زواج أو عدم زواج الأب مجددا.

4 ـ الخـــــــروج ؛ في هذه الروايات جميعا باستثناء الرواية الرابعة لهذه الحكاية، يرتبط الاعتداء على الضحية برحيل الأب في مهمة ما

اختلفت من رواية إلى أخرى. فقد رحل الأب بعيدا إلى قرية أخرى لتعليم القرآن في الرواية الأولى، ورحل بسبب قلة العمل ببلده قصد البحث عنه بعيدا لكسب قوت أسرته في الرواية الثالثة، وتذكر الرواية الرابعة أن الأب رحل خارج بلده ربما من أجل الاستشفاء أو من أجل العمل، ليتغيب ثلاثة أو أربعة أشهر .على أنه ليس الأب هو الذي يسافر في الرواية الثانية، بل الضحية حميد برجيمة الذي يخرج لرعي الخيل حسب القرعة التي اختارته لهذه المهمة، ثم يرحل هو وإخوانه الستة للبحث عن طائر معين استجابة لرغبة الأب.

5 ـ حافز الاعتداء ؛ تكاد تكون حوافز قتل الضحية في هذه الروايات متركزة حول الغيرة والحسد، إلا أنها تتخذ صورة مختلفة. ففي الرواية الأولى يقع القتل مباشرة بعد أن أعطى رجل غريب عند العين وردة حمراء لبنت الزوج ووردة بيضاء لبنت الزوجة. وفي الرواية الثانية يقتل الإخوان الستة الضحية لأنه استطاع دونهم رفع الصحن الذهبي من فوق الشرفة وهو على ظهر حصانه، واستطاع أيضا الحصول على الطائر الذي كلف الأب أبناءه بمهمة البحث عنه .وفي الرواية الثالثة ليس هناك سبب مباشر واضح لقتل زوجة الأب ابنتي الزوج، باستثناء كونها لم تعد تطيق وجودهما في البيت. وفي الرواية الرابعة تقتل البنت الكبرى أختها الصغرى لأنها امتنعت عن السماح لها باستنشاق ورودها لتصير جميلة مثلها. وأخيرا، قتلت الأخوات الخمس اختهن الصغرى في الرواية الخامسة، لأنها الوحيدة التي أزهرت باقة ورودها بينما ذبلت باقاتهن التي وزعها عليهن أبوهن قبل سفره، حتى يعلم من تفتحها أو ذبولها من تحبه أكثر عند عودته من الديار المقدسة.

6 ـ **انكشاف الجريمة** ؛ يتم كشف الجريمة عن طريق المتسول في الرواية الأولى لحكايتنا، بعد أن استبدلت المعتدية دفه بدفها تحت الخوف، فنقره وإذا به ينطق بالإدانة، وهكذا ظل يتنقل به من قرية إلى قرية إلى أن بلغ مكان الأب الذي تعرف على صوت ابنته .وتنكشف الجريمة في الرواية الثانية بواسطة مغن متجول، حيث حملت المياه الجلد إلى سطح البئر ليعثر عليه عندما أراد إطفاء حرارة ظمئه، فيصنع منه طبلا ينطق بالجريمة كلما نقره، ويتناقل به كثيرا إلى أن يصل إلى حيث سمعته أخت الضحية فأخبرت والدها. أما في الرواية الثالثة، فتنكشف الجريمة على يد الأمير الذي عثر على الجلد بحديقة القصر، بعد أن انتزعته المجرمة من تحت الباب وطوحت به بعيدا، فحملته الرياح إلى حديقة قصر السلطان، وقد صنع منه الأمير دفا لا يفارقه، إلا أنه عندما كان يسلم على أب الضحية مهنئا بالعودة، أنزل الدف دون انتباه فأنشد هذا غناءه العجيب المتهم للزوجة الشريرة. وكذلك في الروايتين الرابعة والخامسة ينكشف الأمر بواسطة مغن متجول يدعى بابا موسى في الرواية الرابعة، أعطته الأخت الجلد الذي ألـــحّ في طلبه ، ولما صنع منه دفا ووقّع عليه سمع الغناء المتهم للأخت المجرمة، فتابع تجواله إلى أن توقف عند مقهى كان به والد البنتين العائد لتوه من الخارج، فتعرف على صوت ابنته وأدرك الحقيقة المأساوية. وهو يدعى بوسعدية في الرواية الخامسة، يحضر أمام البيت فيغني ويرقص إلى أن خرق جلد دفه، ولما أصابه من حزن بسبب ذلك، بادرت الأخت السادسة الطيبة المحتفظة بجلد أختها الضحية بإعطائه إياه، فأصلح بوسعدية دفه ووقّع عليه فإذا صوت عذب صاف أعجب الجميع ينبعث منه، مما جعل البنات يطلبن إعارته، وبمجرد ما لمسته الأخت الكبرى شرع يتكلم متهما إياها .

7 ـ **طريقة الانتقام** ؛ ينتقم الأب للضحية من المعتدي في جميع تلك الروايات، لكن على صور متباينة .ففي الأولى سأل الأب زوجته الثانية عن ابنته، فذكرت له أنها ماتت مما جعله يسلمها الدف مرغما إياها على الضرب عليه، ففعلت وهنا جعل الدف يغني مدينا إياها، ثم تناول الرجل سكينا وقتلها .وفي الثانية، يضع الأب الطبل في أيدي أبنائه الستة تباعا، وفي كل مرة تكلم الطبل بالإدانة معينا من نفذ القتل، فأعد الأب محرقة وأحرقهم جميعا .وفي الثالثة قام الأب بعد أن سمع الإدانة من دف الأمير، بقتل الزوجة الغادرة وقطعها أطرافا وكدسها في العدل مخفيا الرأس والأطراف والثديين بالقاع، وبعث بالجميع إلى أهلها بواسطة صديق، ففرح أهلها بذلك ووزعوا اللحم الطري بينهم إلى أن اكتشفوا الحقيقة، فانقلب فرحهم مأتما .وفي الرابعة ذهب الأب إلى البنت المعتدية متظاهرا بالفرح، وسألها عن أختها فأجابته أنها ماتت، ولما عزف على الطبل وغنى باتهامها اعترفت بكل شيء، فغضب الأب وقتلها .وأما في الرواية الخامسة، فقد عرض الأب الدف على بناته واحدة واحدة إلى أن تعرت الحقيقة كاملة أمامه، ثم حبسهن بإحدى الحجرات وقام بذبحهن من العنق .

وهكذا نرى كيف حدث الاختلاف بين عدة روايات لحكاية عجيبة واحدة بين شمال المغرب وجنوبه، وبين هذه وروايتين جزائريتين لها تختلفان بدورهما عن بعضهما البعض في عدد من الجزئيات .لكن الهوة تزداد اتساعا عندما نقارن كل هذه الروايات برواية أخرى للحكاية ذاتها من فرنسا تحت عنوان (الديك الصغير Le petit geault) (47) .يدور موضوعها حول زوجة أب تقتل ربيبها وتصنع من لحمه أكلا ومن دمه خمرا، مدعية أنه ديك الأسرة القديم، وترسل ابنتها بالأكل إلى زوجها الحطاب في الغابة.

وفي الطريق تلتقي عذراء الغابة بالبنت، وبعد حوار بينهما عن اتجاه البنت وما تحمله، تأمر عذراء الغابة البنت بأن تجمع عظام أخيها بعد انتهاء الأب من الأكل وتضعها تحت شجرة الزعرور وترعاها، وبذلك تنبت أطراف الأخ القتيل في الأرض إلى أن يتكامل الجسم، ويتحول إلى ديك يصيح ليلا بأغنية متهمة الزوجة الشريرة، وعندما يخرج الأب للتحقق من الأمر يتلقى بالباب قبعة من شعر الذئب، وعندما تخرج البنت تتلقى كيسا من ذهب، وتكون عطية الزوجة الشريرة عند خروجها حجرا كبيرا قضى عليها.

وإذا كان الضحية هنا هو ابن الزوج وليس ابنته كما في معظم الروايات السابقة، فإن المعتدية هي زوجة الأب كمثيلاتها في تلك الروايات، إلا أنها لا تذبح الضحية بسكين، ولكن بطريقة مختلفة فريدة، ذلك أنها تبعث ذات يوم ابنتها وربيبها لجمع الحطب من الأحراج واعدة إياهما بجائزة من الحلوى لمن يسرع قبل الآخر، ولما عاد الولد بسرعة حيث ربط أخته حتى لا تسبقه، طلب الحلوى فأشارت عليه المرأة الشريرة أن يفتح الصندوق، وما كاد يفعل ويطل برأسه من الفتحة الضيقة حتى أطبقت عليه الغطاء، فسقطت الرأس بين الصحون الخاوية. ثم قطعت الرأس والجسد أطرافا، وجمعت الدم في إبريق الخمر، ورمت باللحم داخل القدر التي تغلي على الموقد، وعندما جاءت البنت وسألت عن أخيها ادعت أمها أنه لا يزال في الأحراج دون شك .

والأب الذي يتزوج مجددا أو لا يتزوج ثانية في تلك الروايات، تقدمه هذه الرواية الفرنسية وهو متزوج بامرأة ثانية لها بنت من زوج سابق. وهو لا يرحل عن البيت في سفر طويل لغرض أو لآخر، وإنما هو حطاب يخرج للعمل بالغابة ثم يعود إلى بيته مساء .

أما اعتداء الزوجة هنا فغير مبرر، إذ ليس هناك سبب مباشر جعل رد فعلها بالقسوة الواردة في مثل هذه الحكاية، وإنما تذكر الرواية الفرنسية أنها لا تحب ربيبها لا غير. وهو الظاهرة النفسية التقليدية لعلاقة زوجة الأب بأبنائه من امرأة أخرى .فحتى سبق الولد لأخته في جمع الحطب لم يثر المرأة و لم يكن سببا كافيا للقتل.

كذلك اختلفت طريقة انكشاف الجريمة في هذه الرواية عنها في الروايات السابقة، هذا إن كان هناك انكشاف لها .فقد أمرت المرأة ابنتها أن تخز اللحم بالشوكة مدعية أنه ديكهم القديم، وحينما فعلت البنت ناداها من القدر صوت : ((إنك تخزينني أيتها الأخت الخبيثة))، فصاحت البنت مخبرة أمها أن القدر يتكلم، لكن أمها اتهمتها بأنها تحلم، ثم أمسكت الشريرة الشوكة لتخز اللحم، فصاح الصوت : ((أيتها الشريرة لقد قتلتني)). فلم تبال المرأة الفظة وصبت محتوى القدر في آنية وقطعت الرأس أطرافا، ثم كلفت البنت بحمل ذلك إلى زوجها الجائع .وقبل أن تنصرف البنت طلبت شرابا تطفئ به عطشها، فسمحت لها أمها أن تشرب من إبريق الخمر. وعندما صبت الخمر في الكأس قال الدم المصبوب: ((يانانيت الشنيعة، لا تشربي دم أخيك)). فلم تشرب نانيت وحملت الأكل وانصرفت، وفي طريقها التقت بعذراء الغابة الحارسة لشجر البلوط، التي سألتها عن وجهتها وعما تحمل، ولما علمت بالحقيقة أمرتها أن تجمع كل العظام التي يرميها الأب وتحفظها تحت شجرة الزعرور الصغير الموجود قرب الممر، ثم تقول : ((أزهر أيها الشوك))، على أن تلتزم بالمرور يوميا من الممر وترقب العظام. كذلك فعلت البنت نانيت، وبعد أيام لاحظت خروج أطراف بشرية من تحت الأرض؛ يد وركبة وباقي الأطراف الأخرى. ولما أصبح الجسم كاملا،

وبينما كان الجميع نائما في عز الليل، تحول إلى ديك يغني للقمر المشرق: ((كوتكوت ... أمي قتلتني. أبي أكلني .وأختي خلصتني))، مما جعل الزوجة الشريرة تأمر زوجها ثم ابنتها بالخروج للوقوف على ما يحدث. وطمعا في أن تصيب شيئا مما غنماه من هدية، خرجت هي الأخرى لكن لتتلقى عند الباب الحجر الكبير على أم رأسها، فتسقط جثة هامدة .

ومن ثم، يبرز اختلاف آخر بين الروايات المغاربية والرواية الفرنسية لحكاية (الوردة الحمراء) العجيبة، بالنسبة لطريقة الانتقام، والشخصية التي تقوم به. فليس هناك جلد ولا دف أو طبل يكشف الحقيقة للأب، فيقوم بالاقتصاص من الجانية المعتدية عن طريق ذبحها بالسكين، كما هو عليه الأمر في الروايات الأخرى، ولكن الانكشاف والفضح يقعان بواسطة الانبعاث المجدد والتحول السحري من الصورة الآدمية إلى صورة الديك، وهو ما يذكرنا بالتحولات الكثيرة التي مر بها(بيتو Bitou) قبل أن ينتقم من زوجته الخائنة في حكاية (الأخوان) الفرعونية. علما بأن المنتقم هنا هو الضحية ذاته وليس الأب نيابة عنه، وربما لكون الرواية الفرنسية قد مالت إلى بعث الضحية بعد موته .

ولما كان الأمر على الصورة السالفة من تعدد أوجه الاختلاف بين الروايات المتنوعة للحكاية الواحدة، فإنه يجوز اعتباره كافيا لإقناعنا بانضواء الحكاية العجيبة هي أيضا تحت راية التنوع، رغم تعاليها على الواقع الاجتماعي، ورغم ما قيل عن طابعها العالمي المؤكد.

* * *

يؤكد كثير من المتمرسين بالأدب الشعبي، أن الحكاية الشعبية أكثر نزوعا إلى المحلية من الحكاية العجيبة ذات الامتداد العالمي الغالب كما هو

ملحوظ .ويمكننا أن نضيف بصدد هذه الحقيقة، وبناء على قراءاتنا في المتن السردي الشعبي، أنه قد تبين لنا أن التماثل الذي يهيمن بإلحاح على النصوص المختلفة للحكاية العجيبة العربية والأوربية وغيرها، يصيبه كثير من الشحوب عندما يتعلق الأمر بنصوص الحكاية الشعبية .ربما لارتباط هذا النوع أكثر بواقع مجتمعه وتاريخه وشخصيته. بدليل أننا نجد كثيرا من الحكايات الشعبية المغربية لا مثيل لها في أوربا مثلا، ولا توجد مشابهاتها في أحسن الأحوال سوى في التراث الشعبي القومي العربي.

لذلك يتوجب عند رصد مظاهرالتنوع الملازمة للحكاية الشعبية، الاحتكام إلى بعض النصوص المحلية والقومية التي من شأنها أن تجلو الكثير من نواحي التمايز التي تتخلل نصوص هذا الجنس السردي الشعبي، سيما في بعض تفاصيلها .

ليس من قبيل المصادفة إذن أن نستشعر التنوع من أية مقارنة بين متن الحكاية الشعبية المتداول في هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم العربي. فهو ناتج عن التأثير المحلي المختلف من قطر إلى قطر، علما بأن هذا الاختلاف لا يعني أبدا غياب الوحدة بين نصوص الحكاية الشعبية .فبقراءة عابرة مثلا لكثير من الحكايات الشعبية الفلسطينية (48)، نجد أنفسنا في وسط مناخ بادية الشام بقيمها الأعرابية المتناقضة من شرف وإخلاص وتضامن وكرم ووفاء وعفة وشجاعة وإيثار، وثأر وخيانة واغتصاب وغدر واختطاف إلخ..إذ هي تدور في أوساط الأعراب وتمجد قيمهم مقابل ثلب معايبهم، كما تسجل عاداتهم وأعرافهم وطبيعة علاقاتهم .بينما تدور كثير من الحكايات الشعبية المغربية في أوساط التجار بالمدن العتيقة كفاس ومراكش وتطوان، محملة بالكثير من أخلاقيات هذه الأوساط.ولا يفوتنا أن

نسجل هنا، أن هذا التنوع بين نصوص الحكايات الشعبية لا يميز رواياتها من قطر إلى آخر فحسب، بل إنه يطبع بطابعه المميز حتى الروايات التي تحتضنها الجهات المختلفة داخل القطر الواحد، بل التي تروى في المدينة الواحدة. وهذا ما سيتضح لنا بعد قليل عند النظر في عينتنا المختارة .

لعل ما نريد توضيحه هنا يجد سبيله إلى الانجلاء بالنظر إلى بعض النصوص التي تحظى بكثير من عناصر التمايز عن غيرها، من مثل (صنعة بوك لايغلبوك) (49)، (كلشي من المرا) (50)، (المرأة الذكية) (51)، (جرادة وبرطال) (52). لكننا التزاما بخطتنا السابقة في النظر إلى عينة واحدة دالة، نختار نص (جرادة وبرطال) الذي تعددت رواياته بصورة ملحوظة، لنطل من خلاله على مظاهر التنوع التي تتوفر عليها الحكاية الشعبية بجانب ما تتصف به من مظاهر الوحدة .

هذه الحكاية في معظم رواياتها المتعددة، تتلخص في كون جرادة وبرطال زوجين فقيرين يحتالان على السلطان، فيدعي برطال أنه منجم. وفعلا خدمته الصدف، فسلم له الجميع وصدقوه، بعد أن مر بعدة اختبارات صعبة خرج منها سالما، مما جلب عليه غنى وثراء تمتع بهما هو وزوجته جرادة بقية حياتهما.

لقد أمكننا الوقوف على ستة نظائر لهذه الحكاية الشعبية بالمغرب؛ واحدة تروى بشمال المغرب لا عنوان لها (53)، واثنتان بمراكش الأولى بعنوان (صرصور)(54)، والثانية معنونة بـ (جرادة وبرطال) (55)، وواحدة بالرباط وهي موسومة ب (الطالب برطال والفقيرة جرادة) (56). مع الإشارة إلى أننا وجدنا الاختلاف بينها سمة مشتركة رغم انتمائها جميعا إلى وطن واحد. ذلك أن هذه الحكاية الشعبية تتأسس بنيويا على مجموعة من

الاختبارات الصعبة، التي يجتازها برطال بنجاح بسبب تدخل المصادفة في آخر لحظة. ويبلغ عدد هذه الاختبارات في أغلب الروايات أربعة، وهي:

– كشف مكان منديل الأميرة أو خاتمها أو ما شابههما.

– معرفة حقيقة الطائرين اللذين خبأهما السلطان.

– استعادة مال خزينة السلطان من اللصوص.

– التعرف على محتوى الخوابي.

إلا أن هذه الاختبارات قد اختلفت وتنوعت في بعض عناصرها من رواية إلى أخرى كما سيتضح لاحقا، لكن قبل ذلك نعرض أولا صورها حسب ورودها في تلك الروايات .فهي لدى جورج س.كولين Georges S. Colin :

– التعرف على جرادة وبرطال المختفيين في حجر السلطان.

– استعادة ركاب السلطان الذهبي من العبيد السبعة.

– التعرف على محتوى الخوابي الثلاث (سمن، عسل، قطران).

– معرفة مكان منديل وخاتم الأميرة اللذين أكلتهما البقرة.

أما عند د. ليجي Dr. Legey، فهي :

– معرفة مكان منديل الأميرة الذي أكله العجل .

– التعرف على جرادة وبرطال المختفيين تحت ذيل (سلهام) السلطان.

– التعرف على محتوى الخوابي الثلاث (عسل، سمن، قطران).

وأما لدى لويس برونو Louis Brunot ومحمد بن داود، فهي :

– معرفة مكان منديل وخاتم الأميرة اللذين أكلتهما البقرة.

– استعادة مال الخزينة المسروق من قبل اللصوص الأربعين.

- التعرف على محتوى الخوابي الثلاث (سمن، عسل، قطران).
- التعرف على جرادة وبرطال المختفيين تحت الصحنين.

ونـــجدها عند طـــوني برطـــون Tony Barton، لا تعدو هذين الاختبارين:

- الحصول على جوهرة الأميرة التي سرقها الخدم الثلاثة وأكلها الطاووس.
- التعرف على الجرادة المختفية تحت الطربوش .

ونجد هذه الاختبارات عند محمد الفاسي على هذا الوجه :

- كشف مكان عقد بنت السلطان الذي التهمته الغزالة.
- التعـــرف على جرادة وبرطال الـــمختفيين تحت ذيل (سلهام) السلطان .
- التعرف على محتوى الخوابي الثلاث (عسل، سمن، قطران).
- استعادة مال الخزينة المسروق من قبل اللصوص الأربعين.

وهي أخيرا في رسالة مالكة العاصمي :

- كشف مكان منديل زوجة الملك، الذي أكلته البقرة.
- استعادة مال الخزينة المسروق من قبل اللصوص الأربعين.
- التعرف على محتوى الخوابي الثلاث (عسل، سمن، قطران).
- التعرف على جرادة وبرطال المختفيين في كفي السلطان.

فبسبب الزيادة أو الحذف، اضطرب عدد هذه الاختبارات في تلك الروايات بين أربعة واثنين، بل إن بعضها قد اختفى في بعض تلك الروايات. كما أنها اختلفت من حيث موقعها الترتيبي حسبما يتبين من الإحصاء التالي:

عنوان الحكاية	كشف مكان المنديل أو غيره	معرفة حقيقة الطائرين	استعادة مال الخزينة	معرفة محتوى الخوابي
[دون عنوان]	4	1	4	-
حكاية برطال وجرادة	3	2	1	-
الطالب برطال والفقيرة جرادة	3	4	1	2
صرصور	-	2	1	-
لولا جرادة ما حصل برطال	3	2	1	2
جرادة وبرطال	3	4	1	2

علاوة على هذا، فإن عددا من عناصر تلك الاختبارات، قد خضع هو الآخر للاختلاف من رواية إلى رواية بسبب التقديم أو التأخير أو الاستبدال أو الحذف أو الإضافة .ويمكن أن يتوضح ذلك عبر التمعن في هذا الجرد :

عنوان الحكاية	محوى الحوابي	مكان اختفاء الطائرين	استعادة المسروق	موضوع البحث
[دون عنوان]	سمن،عسل،قطران	حجر السلطان	ركاب السلطان الذهبي	منديل وخاتم الأميرة
حكاية برطال وجرادة	عسل، سمن،قطران	تحت ذيل (سلهام) السلطان	—	منديل الأميرة
الطالب برطال والفقيرة جرادة	سمن،عسل،قطران	تحت الصحنين	مال الخزينة	منديل وخاتم الأميرة
صــــرصــــور	—	تحت القبعة	—	جوهرة الأميرة
لولا جرادة ما حصل برطال	عسل،سمن،قطران	تحت ذيل (سلهام) السلطان	مال الخزينة	عقد الأميرة
جرادة وبرطال	عسل،سمن،قطران	في كفي السلطان	مال الخزينة	منديل زوجة الملك

كما تميزت الرواية الرابعة بـــ :

- غياب شخصية جرادة، والاقتصار على صرصور .

– شك الأمير زوج الأميرة في مصداقية صرصور، والاستغناء عن الوزراء أو اليهودي المنوط بهم دور الشك والتحفيز على المزيد من الاختبارات في الروايات الأخرى .

وبوسعنا أن نستمر في استخلاص المزيد من مظاهر التنوع الجزئية في هذه الروايات لحكاية (جرادة وبرطال)، إلا أننا نؤثر الاكتفاء بما سبق على اعتبار أنه يشكل أبرز التنويعات الحاصلة بتلك الروايات. وإن كان هذا لا يمنعنا من إثارة الانتباه إلى أن الاختلاف يزداد عمقا عندما يتعلق الأمر بروايات من أقطار ودول متباعدة. وهذا ما نلاحظه بين الروايات المغربية لحكايتنا ورواية أخرى لها من مصر. حيث تتنوع كثير من التفاصيل، وخاصة ما يتصل منها بطبيعة الاختبارات التي تحتوي على أضرب الكشف التالية :

– كشف حمل الأميرة ونوعه ومكان وضعه .
– كشف مكان لؤلؤة الملك التي سرقتها إحدى جواري القصر.
– كشف مكان مال خزينة ملك اليونان الذي استعار المنجم من ملك مصر.
– كشف حقيقة محتوى الطسوت الأربعة .

فعلى مستوى هذه الاختبارات تختلف الرواية المصرية عن الروايات المغربية لحكاية (جرادة وبرطال)، بهذه المميزات :

– إضافة ما يتعلق بحمل الأميرة .
– استبدال الخوابي الثلاث أو غيرها بالطسوت الأربعة .

- إدماج اختباري (التعرف على محتوى الخوابي) و(كشف حقيقة ما حجبه السلطان)، في اختبار واحد هو التعرف على محتوى الطسوت الأربعة (طائر، لبن، عسل، قطران).

- استبدال منديل وخاتم الأميرة أو غيرهما بلؤلؤة الملك .

كل ذلك وغيره، يمثل مؤشرا عمليا ودالا على مدى الغنى والتنوع اللذين يميزان الحكاية الشعبية بصورة خاصة، وذلك بفضل عوامل التقديم، والتأخير، والحذف، والإضافة، والاستبدال، التي لا شك أنها ناتجة عن تصرف من الرواة المحليين، بداعي التكيف مع مناخ البيئة المحلية، والاستجابة لخصوصيات شخصيتها المميزة لهويتها .

*   *   *

وبصدد الحكاية الخرافية، نلاحظ منذ البداية تكرار عناصر التنوع التي تصيب الروايات المتعددة للنص الواحد من القصص الشعبي. إذ أننا نواجه بكثير من النصوص الخرافية الواحدة المروية في أمم عديدة، لكنها تتحور حسب البيئة وشخصية الأمة، فتحمل بكثير من الدلالات التعليمية المستجيبة لهذه الشخصية، فضلا عما يلحقها من استبدالات تشكلية مختلفة. بل إننا هنا أيضا نجد الحكاية الخرافية تتكيف على المستوى الضيق وفق المؤثرات المحلية في الجهات المختلفة من الوطن الواحد.

وهكذا إذا ما راجعنا الروايات المتعددة لحكايات (القنفذ، ابن آوى، والأسد)(57)، (الأسد المريض)(58)، (الثعلب والأسد) (59)، (القنفذ وابن آوى في البئر) (60)، وما شابهها مما يروى بمختلف جهات المغرب وغيره مثـلا، فإننـا سنجدها تـتمايز في بعض التفاصيل، ونوعية الضحايا،

والشخصيات المعتدية، وطبيعة علاقاتها، والوسط المعبر عنه، والأمثال البانية للخرافة، والمغازي الأخلاقية المستهدفة منها إلخ..وهذا ما سنكشف عنه بالنظر إلى حكاية (القنفذ وابن آوى في البئر)، التي نختارها نموذجا يحقق هدفنا من تقريب ملامح التنوع التي تلحق الحكاية الخرافية بكيفية أو أخرى على صورة تؤكد ما نحاول الوصول إليه في شأن اصطباغ القصص الشعبي بالتنوع إلى جانب ما سبق من مظاهر الوحدة .

تتلخص هذه الحكاية في كون القنفذ وابن آوى، قد التقيا ذات يوم واتفقا على الذهاب للبحث عن الطعام. ولما أصابهما ظمأ شديد، توقفا عند بئر، فقفز القنفذ داخل دلو ونزل أسفل دون تفكير في طريق الصعود. وبعد أن أروى ظمأه فكر في الصعود، فأشار على ابن آوى أن يركب الدلو الثاني إذا أراد أن ينـــزل لإطفاء عطشه وافتراس شياه موهومة في عمق البئر. ففعل ابن آوى، وأخذ ينـــزل به الدلو الثاني بينما جعل القنفذ يصعد في الدلو الأول، وأثناء تقاطعهما تساءل ابن آوى عن الأمر، فأجابه القنفذ إنه حال الدنيا : تنـــزل البعض وترفع البعض.

يعين لاوست Laoust في كتابه (حكايات بربرية من المغرب Contes berbères du Maroc) عددا من روايات هذه الحكاية الخرافية، كما حددت جنفييف ماسنيون Genevieve Massignon عددا آخر في كتابها (من الفم إلى الآذان De bouche à oreilles) لكننا سنقتصر هنا على ثلاث روايات لهذه الحكاية فحسب، لأنها تفي بالغرض المتوخى في بحثنا. روايتان من المغرب؛ الأولى من (انتيفة) بعنـــوان (القنفـــذ وابن آوى فـــي البئر Le hérisson et le chacal dans le puits)(61)، والثانية من (إفني) بعنوان (ابن آوى والقنفذ في البئر El chacal y el erizo en un pozo)(62)، أما الرواية الثالثة فهي من منطقة فرانش كونتي Franch - Conté بفرنسا، تحت عنوان (الذئب والثعلب

في البئر)(63) .تمكننا هذه الروايات من لمس مدى التنوع الذي يصيب النص الخرافي الواحد من جهة إلى أخرى داخل الوطن الواحد، ومن وطن إلى وطن آخر مختلف على عدة أصعدة.

الرواية الأولى تتقلص إلى أقل ما يمكن من الوحدات، فهي تقتصر على :

- التقاء القنفذ وابن آوى ذات مساء، واتفاقهما على الذهاب للبحث عن الرزق .

- توقف القنفذ وابن آوى عند بئر ليرويا عطشهما، فقفز القنفذ داخل دلو نزل به إلى قاع البئر دون مبالاة بطريقة الصعود .

- بعد أن روى ظمأه، أخبر القنفذ ابن آوى بوجود ثماني شياه مع صغارها في البئر، وأشار عليه أن يقفز إلى الدلو الثاني، ففعل .وآنئذ أخذ ينـــزل إلى أعماق البئر، بينما جعل القنفذ يصعد .

- سأل ابن آوى : ما هذا ؟ .فأجابه القنفذ إنه حال الدنيا التي تنـــزل البعض وترفع البعض.

في حين تتمطط الرواية الثانية إلى عناصر أكثر، وتفاصيل أوسع. فهي تستهل بهذه الجزئيات التمهيدية :

- التقى القنفذ وابن آوى ذات يوم فرحين، بعد أن لم يعودا جارين.

- اتفقا على الذهاب للبحث عن الأكل لهما ولأبنائهما.

- عند سماعهما بأحد المداشر صوت المؤذن يعلن عن صلاة الظهر، خرجا من مخبئهما .

ثم يتحرك الحدث عبر هذه الوحدات :

- وصل الإثنان إلى مكان غاص بالجراد، فأكلا منه كثيرا إلى حد الشبع، مما تسبب لهما في عطش خانق .

– بحثا عن الماء، فعثرا على بئر عميقة، وفكرا كيف يخرجان الماء منها .

– قفز القنفذ إلى دلو معتزا بمعرفته حل المشاكل، فنــزل إلى قاع البئر.

– عندما سأل ابن آوى القنفذ كيف هو الحال هناك، أجابه بوجود برد كثير.

– تحت الاعتقاد بوجود شياه في أعماق البئر، وبدافع العطش، استفسر ابن آوى عن كيفية النــزول، فأشار عليه القنفذ أن يفرغ الدلو الثاني من الماء ويركبه، ففعل .

– أخذ دلو القنفذ يصعد ودلو ابن آوى ينــزل، وعند تقاطعهما قال القنفذ : واحد ينــزل والآخر يصعد .

– عندما كشفت هذه العبارة الخطر لابن آوى، سأل القنفذ : ما ذا يحدث؟.

فشرح له القنفذ أن هذا هو حال الدنيا ؛ فبعضهم يصعد وبعضهم الآخر ينــزل.

وهنا تنتهي الحكاية بهاتين الوحدتين :

– طلب ابن آوى تخليصه من ورطته الحالية كما فعل في مناسبات سابقة .فضحك القنفذ، ولكي يؤكد له براعته وفطنته وضع حجارة ثقيلة في الدلو، فصعد ابن آوى وخرج من البئر .

– شكر ابن آوى القنفذ ووعده بالجزاء الحسن، لأنه أماته وأحياه.

ولو قارنا بين هاتين الروايتين المغربيتين لحكاية القنفذ وابن آوى في البئر)، لوجدنا أن الحذف قد فعل فعله في الرواية الأولى، وكذلك الإضافة والتفصيل في الرواية الثانية .فعلى الرغم من اتفاق الروايتين في الوظائف

الأساسية في هذه الحكاية (الخروج للبحث عن الأكل – النـــزول إلى البئر لإرواء العطش – صعود القنفذ من قاع البئر – انحباس ابن آوى في البئر)، ورغم ارتباط مغزاهما بحقيقة الحياة، فإن التنوع بينهما في باقي العناصر شيء محقق، يتأكد من ملاحظة فقر الرواية الأولى وغنى الرواية الثانية في المظاهر التالية :

– فرح ابن آوى والقنفذ بلقائهما مجددا بعد أن لم يعودا جارين .

– الاختباء في أحد المداشر إلى أن أذن المؤذن صلاة الظهر .

– الوصول إلى مكان غاص بالجراد، أكلا منه الكثير، مما تسبب لهما في الظمإ الشديد .

– اعتزاز القنفذ بدرايته بحل المشاكل.

– إخبار القنفذ ابن آوى بوجود البرد بقاع البئر.

– تصريح القنفذ عند التقاطع ب : (واحد ينـــزل والآخر يصعد).

– طلب ابن آوى مساعدة القنفذ لتخليصه من ورطته الحالية كما فعل في مرات سابقة .

– قهقهة القنفذ، وتأكيده على براعته وفطنته لابن آوى، بوضع الحجارة الثقيلة في الدلو، فصعد ابن آوى ثم شرع يشكر صديقه القنفذ ويعده بالجزاء الحسن لكونه أماته وأحياه.

على أن شقة التنوع تزداد اتساعا عندما يتعلق الأمر بمقارنة هاتين الروايتين المغربيتين بالرواية الفرنسية لنفس الحكاية. فهذه تتكون من لائحة الوحدات الآتية :

– عثور الذئب على الثعلب وتهديده بالافتراس .

– التزام الثعلب بالبحث عن قرص الجبن للذئب لقاء الإبقاء على حياته .

- التوقف عند بئر، وادعاء الثعلب وجود قرص جبن داخلها.

- نزول الثعلب إلى قاع البئر، واستدراجه الذئب للنـــزول في الدلو الآخر .. فانطلت عليه الحيلة. ونزل إلى القاع لثقله بينما صعد الثعلب متشفيا فيه .

- برغم طلب الذئب مساعدة الثعلب وتهديده له بالالتهام، لم يتحقق شيء من ذلك، لكون الذئب غرق في البئر.

لا وجود للقنفذ في هذه الرواية الفرنسية، بل إنه يمكن القول بندرة القنفذ في الحكاية الخرافية الأوروبية عامة، عكس ما هو عليه الأمر في الحكاية الخرافية المغربية، حيث يتواجد فيها القنفذ بكثرة لافتة .وهكذا استبدلت شخصية القنفذ في الرواية الفرنسية لحكاية (القنفذ وابن آوى في البئر) بالثعلب، وشخصية ابن آوى بالذئب .وكذلك أنيطت وظيفة القنفذ بالثعلب، ووظيفة ابن آوى بالذئب. مع اختلاف طبيعة العلاقة التي تربط الذئب والثعلب في هذه الرواية عنها في الروايتين المغربيتين بين القنفذ وابن آوى .فهي هنا وحشية عدوانية يحكمها التهديد والخوف .بينما هي في الروايتين المغربيتين علاقة ودية قائمة على الألفة والصحبة والتعاون .لهذا وجدنا الذئب يتهدد الثعلب بالافتراس، لولا تعهده بالبحث عن قرص الجبن له .وهنا ينتج اختلاف آخر يتعلق بدافع الخروج، حيث لا يخرج الإثنان للبحث عن طعامهما وطعام أبنائهما كما في الروايتين المغربيتين، بل للبحث عن قرص الجبن للذئب .

على أن التباين الجوهري بين الرواية الفرنسية والروايتين المغربيتين لحكايتنا هذه، لا يكمن هذه المرة في العناصر التشكيلية للحكاية أو غيرها،

بل يمس المثل الذي تنبني عليه الحكاية الخرافية عادة، والمغزى المستخلص منها، فعلى العكس من الروايتين المغربيتين، ليس في الرواية الفرنسية أي ذكر لمثل/حكمة مصرح به كـ (إنه حال الدنيا ؛ ترفع البعض وتخفض البعض)، يلخص الموقف المرتبط أساسا بتجربة الحياة .

وإذا كانت كلتا الروايتين المغربيتين قد جعلتا قصديتهما تتوجه نحو تصوير جانب جوهري من حقائق الحياة، هو رفع الدنيا من شأن البعض وحطها من قيمة البعض الآخر، بواسطة التجسيم والتشخيص، دون إغفال الإشادة بالفطنة وإعمال الحيلة في المواقف الخطيرة، فإن الرواية الفرنسية ركزت همها في درس تعليمي واحد يكون المغزى الوحيد للحكاية، هو الاستعانة بالحيلة للخلاص من الخطر المحقق .

إن كل ذلك لا ينسينا الإشارة إلى تنوع أسلوبي واضح بين الروايتين المغربيتين والرواية الفرنسية لهذه الحكاية. ونريد به مزاوجة الروايتين المغربيتين بين الحوار والتسريد في عرضهما الموقف الدال في الحكاية، بينما تميكلت الرواية الأخيرة على الحوار أساسا .

وعلى ذلك، يمكن القول إن الحكاية الخرافية لم تسلم هي الأخرى من ظاهرة الجمع بين الوحدة والتنوع في عدد غير قليل من العناصر .إذ بقدر ما يتشابه كثير من نصوصها ورواياتها المختلفة في عدد مهم من ثوابتها، على الرغم من عوامل الزمن والمكان والحضارة، تتأثر من جانب ثان في بعض العناصر الأخرى، فتختلف في التفاصيل، ونوعية الشخوص، وطبيعة العلاقات، والمقصديات، وغيرها مما يخضع للحذف والزيادة، والاستبدال التشكلي إلخ.. ومن هنا تعدد الروايات للحكاية الخرافية الواحدة بين الأمم أو داخل الأمة الواحدة.

* * *

سبقت الإشارة إلى أن الحكاية المرحة ترتبط أساسا بواقعها، حيث تنبعث من واقع نفسي وإنساني ذي خصوصيات متميزة .على اعتبار أن الحكاية المرحة تقوم على حوادث اجتماعية معينة وترتبط بنماذج بشرية ذات مواصفات تنميطية خاصة.

وعليه، فمن المفروض أن يطولها كثير من التنوع المميز لروايات نصوصها من جهة إلى جهة ومن أمة إلى أمة، حسبما تحقق في النصوص المتصلة بشخصية جحا مثلا، على الرغم من اشتراكها في كثير من الثوابت. ويمكن التأكد من ذلك بمعاينة بعض الروايات لحكايات مرحة معينة رائجة في هذه المدينة أو تلك، من أمثال : (إذا لم يصلح قربة يصلح دلوا)(64)، (فين القطة وفيـــن اللحم)(65)، (الحماق الثلاثة) (66)، (الفقيه البروزي)(67)، (عن الرجل وزوجته العنيدة)(68) إذ يلاحظ بين رواياتـــها عدة تنويعات تـــمس الشخصيات، والأفعال، وردود الأفعال، والتفاصيل، والأحداث، والسلوكيات، والأعداد، والأشياء وما إلى ذلك.

ولنتحقق من ذلك عن قرب، سنقف وقفة مستغرقة عند حكاية (عن الرجل وزوجته العنيدة)(69)، لنمحص رواياتها المختلفة .

تنتمي هذه الحكاية المرحة إلى المتن السردي الشعبي الخاص بمشاكل الحياة الزوجية. إذ هي تختص بخصام الزوجين، حيث تدور حول من يغلق منهما باب المنـــزل، واتفاقهما أخيرا على أن يقوم بذلك من يتكلم أولا، فيأتي متسول ويأكل طعامهما وهما يرقبانه صامتين، ثم ينصرف بعد أن يعلق عظما في لحية الزوج، ويأتي كلب فينقض على العظم، مما دفع الزوجة لأن تتكلم محذرة من إذاية الكلب لوجه زوجها، الذي يحكم عليها بالذهاب لإغلاق الباب ما دامت قد سبقت إلى الكلام.

وإذا كانت روايات هذه الحكاية تتحد في تجسيد ثمن العناد المجاني، فإنها تتنوع في عدد من عناصر هذا التجسيد. ذلك أنه بجانب اختلاف رواياتها داخل المغرب بصورة محدودة مثلا، فإن تلك العناصر تزداد تنوعا عندما يتعلق الأمر بروايات تنتمي إلى أمم متباينة كما لاحظنا غير ما مرة. وهكذا يمكننا لتوضيح ذلك أن نقارن بين الروايات التالية :

1 ـ (عن الرجل وزوجته العنيدة) (70) .وهي رواية من المغرب، وبالضبط من (إفني)، نشرها أنخيل دومنيش لافوينطي Angel Domenech Lafuente في مستهل الخمسينات بعد أن سجلها عن بعض الباعمرانيين. هي مكتملة، وذات طبيعة شديدة التركيز، لا تحتوي إلا على أقل جزئيات هذه الحكاية .وهذه وحداتها :

– اشترى قبايلي لحما من السوق، وعاد منه مبكرا ليكرم زوجته. أخذت الزوجة اللحم وطبخته. حين جاء الزوج عشاء، جلس إلى المائدة حيث الطبيخ ينبعث منه البخار الشهي .

– سألت الزوجة زوجها هل أغلق الباب، فاعتذر بنسيانه ذلك وأمرها بالذهاب لإغلاقه فامتنعت. وبعد أخذ ورد اتفقا على أن يغلقه من يفتح فمه أو يتحدث قبل الآخر.

– ظلا جالسين متخاصمين، لا أحد يتكلم، وصحن الطعام اللذيذ موضوع في مكانه، فجاء متسول ودخل إلى الدار بعد أن لم يجبه أحد، وجلس ثم شرع يأكل، وأخيرا أخذ العظم المتبقي وعلقه تحت لحية الزوج، وانصرف.

– عند خروج المتسول تقاطع مع كلب قاده الشم إلى المائدة، فلحس الصحن، وانتزع العظم المعلق في لحية الزوج. وهنا فتحت الزوجة

فمها لتفزع الكلب ونطقت : ((تس)) .فأصدر الزوج هذا الحكم : ((بما أنك سبقت إلى الكلام، فاذهبي وأغلقي الباب)) .

2 _ (ثلاثة من العبيد)(71). وهذه رواية من فلسطين، ضمن البحث الذي ناقشه عمر عبد الرحمان الساريسي لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة سنة 1972. وهي أكثر عددا من حيث العناصر والتنويع بالقياس إلى الروايات المغربية للحكاية نفسها. وهو ما سيتبين من عرض وحداتها فيما يلي :

– كان هناك ثلاثة من العبيد متلازمين في مأكلهم ومشربهم ومسكنهم .

– مروا ذات يوم على مقبرة، فعثروا على دينار ورقي، وطلب أحدهم محمدا أن يحمل الدينار فرفض بدعوى أن والده ليس أقل شأنا من والدي زميليه.

وتكرر الأمر مع سعيد ومسعود بنفس الصورة. وأخيرا اتفقوا أن يحملوا الدينار جميعا كل من جهته .

– اتفق الثلاثة أن يشتروا بالدينار لحما لغذائهم. لكنهم عند نزول الطعام امتنعوا على التوالي عن القيام لإغلاق الباب، وقبلوا في النهاية أن يقوم لإغلاقه من يتكلم أولا، وهكذا جلسوا صامتين.

– مرت قافلة، فذهب أحد رجالها إلى العبيد الثلاثة، سلم عليهم فلم يردوا، حادثهم فلم يجيبوا، ثم جاء باقي رجال القافلة وتأكدوا من الأمر، فأكلوا اللحم ثم انصرفوا بعد أن علقوا عظما في لحية أكبرهم.

- جاءت مجموعة من الكلاب، وبما أن أحدا لم يزجرها، وبما أنها شمت رائحة العظام، فقد دخلت الدار وأخذت تنهش العظم المعلق في لحية أكبر العبيد ونزعت شيئا من وجهه، فما كان منه إلا أن نطق : ((وشت)).

- نهض عندئذ الآخران مقهقهين يأمرانه بالقيام لإغلاق الباب، فأجابهما: ((على أي شئ أسد الباب لم يبق لحم ولا عظم أسد عليه الباب)).

يتضح من خلال المقارنة أن عناصر الرواية الفلسطينية لهذه الحكاية المرحة، أكثر عددا وتنوعا مما في الرواية المغربية. فهي تضيف العثور على الدينار والاختلاف عمن يحمله، وتعليق أكبر العبيد في النهاية بغياب مبرر إغلاق الباب مادام اللحم قد اختفى. بل إنه على المستوى البنيوي لا تمثل هذه الوحدات والعناصر إلا جزء محدودا من نص أطول يتمظهر فيه غباء هؤلاء العبيد الثلاثة عبر عدة تجارب تنتهي بأكل الأفعى لرأس محمد داخل الجحر.

ويتضح أيضا أن هذه الرواية قد استبدلت شخصيتي الزوج والزوجة بالعبيد الثلاثة، وهو ما يعني تحويل موضوع الحكاية من الصراع الزوجي الأزلي إلى مجرد صراع أصدقاء. كما أنها استبدلت شخصية المتسول برجال القافلة، والكلب المفرد بجماعة الكلاب .علاوة على أنها تنفرد بالابتداء بالصيغة التقليدية ((كان يا ما كان في قديم الزمن ...)) على غير عادة الحكاية المرحة.

3 – (من يتكلم الأول)(72) . وهي رواية ثالثة لنفس الحكاية، لكنها هذه المرة تنتمي إلى أمة أخرى وحضارة مختلفة. إنها من فرنسا، أو بالأحرى من منطقة محددة في فرنسا هي منطقة دوفينة **Dauphiné**. وقد سجلتها

جنفييف مسينيون بجانب عدد هائل من القصص الشعبي الذي جمعته من مختلف الأقاليم المحلية بفرنسا ما بين 1950 و 1960.

وهذه الرواية الفرنسية رغم أنها تحافظ على نفس البناء الذي ينتظم مختلف روايات هذه الحكاية، فإنها تتشكل من عناصر شخوصية وحدثية متميزة عما في الروايتين المغربية والفلسطينية حسبما يتبين من عرض وحداتها هنا :

- زوجان شابان فقيران، اضطرا في الأيام الأولى من زواجهما إلى استعارة قدر لطبخ حسائهما. وعند ما جاء أوان إعادة القدر إلى أصحابه، امتنع كلاهما عن القيام بذلك.

- اقترح الزوج أن يقوم بذلك من يتكلم أولا، على أن تغني الزوجة ويصفر الزوج قدر ما يريدان. وكان الرجل إسكافيا والمرأة تشتغل بالنسيج، فقضيا أياما في عملهما مع الغناء والصفير.

- كان الملك وحاشيته قد خرجوا للصيد في المنطقة، ولما أدركهم الليل أرسل الملك خادمه إلى منــــزل الزوجين لإضاءة فانوسه المنطفئ .

- سأل الخادم الزوجة السماح له بإنارة شمعته من المصباح، فأشارت إلى المصباح وهي تغني.كذلك حدث مع الزوج الذي أشار إليه بالمخرز وهويصفر. فظن الخادم أن الزوجين مجنونان وأخرسان .وعاد إلى الملك فأخبره بالأمر.

- جاء الملك بنفسه وجرب الأسلوب ذاته مع الزوجين، فأجاباه بنفس الطريقة، مما جعله يشفق عليهما ويصدر أمره بإبعادهما عن هذا المكان.

- عندما رفع الملك الزوجة وأردفها على الحصان وراءه، انطلق الزوج يستعطف بلهجة محلية مضحكة وهو يبكي : ((سيدي، سيدي رد لي زوجتي، فسأرجع القدر الصغير)) .

وبذلك تكون هذه الرواية قد استبدلت الباب بالقدر وغيبت مسألة أكل طعام الزوجين من قبل الأغراب أمام أعينهما، وربطت الزوجين بمهنتين متواضعتين، وأضفت عليهما صفتي الفقر والشباب، وسمحت لهما بالغناء والصفير عند تحريم الكلام، وأدخلت شخصيتي الملك والخادم، وأناطت بالملك مهمة كسر العناد الذي انتهى بهزيمة الزوج وليس الزوجة على عكس ما رأيناه في الروايتين السابقتين.

كل ذلك يجعل المسافة بين صورة الحكاية بالرواية الفرنسية وصورها بالروايتين المغربية والفلسطينية تزداد تباعدا. وإن هذه النتيجة لمما يدعم بالملموس ما كررناه مرارا في السابق من خلاصات عن ظاهرة التنوع التي تشمل القصص الشعبي عموما، إلى جانب ظاهرة الوحدة التي فرغنا سالفا من تأكيدها.

وقبل أن نخلص من حديثنا عن ظاهرة التنوع لأنواع القصص الشعبي، يجدر بنا أن نسجل ما لهذا التنوع من أهمية حيوية بالنسبة لهذه الأنواع، تتمثل في تجنيبها الوقوع في فخ الإنهاك والجمود الذي يصنعه التكرار والاجترار لأنماط ثابتة متداولة.

*　　　　*　　　　*

والمحصلة، أن الفرضيات النظرية السابقة، والتناول الإجرائي لنصوص القصص الشعبي، قد مكننا بما فيه الكفاية من الاقتراب من حسم المعضلة والإمساك بالخيط الذي تتحايث فيه ظاهرة الوحدة والتنوع بصورة أكثر تبلورا.

فحسبما رأينا، إن القصص الشعبي فعلا تحكمه معادلة الوحدة والتنوع، إذ هو يضطرب بينهما في كل أنواعه الرئيسية، حيث تتفاعل نصوصها وتتوحد، على مستوى أول، في الأشكال والموضوعات والشخوص والوظائف والمقصدية التعليمية، مما يؤسس ثوابت المحكي الشعبي

المتوارث جماليا وأخلاقيا بصورة ترهنها صيرورة التشابه والتماثل اللذين قد يصلان في بعض الحالات القصوى درجة التطابق، سيما بالنسبة للحكاية العجيبة المتميزة بالإغراق في التجريدية الهاربة من الواقع والثباتية الصارمة.

وعلى مستوى آخر، يضفي التغاير بين الجماعات والأمم المتباينة اختلافا واضحا على هذا الركام الهائل من القصص الشعبي المتداول في شتى جهات العالم، فيجعله يخترق في كثير من التفاصيل والتفريعات والجزئيات، مما يسمه بالغنى والتنوع، خاصة عندما يتعلق الأمر بالحكاية الشعبية التي تعتبر أقرب إلى المحلية منها إلى العالمية. ومن ثم يطول التنوع عددا من خصائص ذلك القصص من طبيعة الشخوص، ونوعية السلوك، وحقيقة الأشياء، وهدفية الدرس المستخلص. فتتحور البنى والتشكلات، وتتلون الأفعال، وتتكيف الأحداث، وذلك عن طريق تقنيات تحويرية متعددة، يتقدمها الحذف والإضافة، التقديم والتأخير، الاستبدال والتحويل .على أن هذا التنوع إذا كان محدودا في الروايات المحلية للقصص الشعبي داخل الأمة الواحدة، فإنه يتصف بشساعة أكثر حين يتعلق الأمر بالروايات المتداولة بين أمم مختلفة.

وهكذا، فمن أجل تجاوز إشكالية وحدة القصص الشعبي وتنوعه، يمكن في نهاية المطاف، واعتمادا على القرائن السالفة، تقرير النتيجة المنطقية التالية : يتوحد هذا القصص في الثوابت، ويتنوع في التفاصيل والتفريعات. وهي النتيجة التي يترتب عليها اصطباغ القصص الشعبي بالعالمية والمحلية في آن واحد.

وضمن هذا المنظور، نتمكن من حيازة مشروعية مضمونة لدراسة متن قصصي شعبي مغربي له تنويعاته الخاصة، المتجاوبة مع الشخصية المحلية، المتأصلة بدورها في الجسد القومي العربي .

القسم الثاني

تشكلات أنواع القصص الشعبي المغربي

الفصل الأول

تنويعات الحكاية العجيبة

صحيح أن هنالك تشابها قويا بيّن يحتوي نصوص المتن الحكائي العجيب في مختلف بقاع العالم، لكن يمكن الزعم انطلاقا مما ناقشناه في الفصل السابق، أن هذا التشابه ليس على درجة نهائية من التطابق، وتسمح لنا هذه الفرضية أن نشير إلى أن الاختلاف والتميز بين الحكايات العجيبة من أمة إلى أمة ومن جهة إلى جهة أمران واردان، إن لم يكن في الوظائف فعلى الأقل في طبيعتها وعناصرها، وفي صفات الشخوص المضطلعين بها، حسبما أكده ف. بروب ذاته (1). كما يمكن أن نضيف هنا باقي العناصر التأثيثية ذات الصلة بالجغرافية، والمهن، والأدوات، والعقائد، ومنسوب الوظائف ومدى ترددها بالحكاية الواحدة، وغيرها من التنويعات التي توفر للحكاية العجيبة خصوصيات ذات نكهة محلية تجعلها كما لو كانت أصيلة في المجتمع الذي يتداولها، وإلا لما جاز الحديث عن حكاية روسية، وألمانية، وفرنسية، وإسبانية، وأخرى مصرية، وكويتية، وفلسطينية، وعراقية وهلم جرا.

وذلك هو شأن الحكاية العجيبة بالمغرب أيضا، فهي لا تشذ في هذا عن غيرها، إذ على الرغم من تأثر الكثير منها بألف ليلة وليلة كحكايتي (محمد الحكيم(2) و(السمكة الجنية)(3)، واستنساخ البعض الآخر منها لنماذج ذات تداول عالمي، وفي مقدمتها حكاية (الأخوين) الفرعونية، وحكاية (ذو اللحية الزرقاء)، وحكاية (فتاة الرماد)، وحكاية (الجميلة النائمة في الغابة).

وعلى الرغم من تضمين بعض نصوصها لأساطير معروفة كياجوج وماجوج، وحصان طروادة، فضلا عن اتكائها على بعض الجزئيات المكررة في المتن العالمي من الحكايات العجيبة، وأهمها (مرض الأميرة بسبب الحب - ترك الحذاء - إخلاء الشوارع عند مرور الأميرة - العقم - الشعر الطويل الذي يخنق المجرى - نوم الغول على نصف شعر البطلة وتغطيه بالنصف الثاني - إطعام الطائر الذي ينقل البطل حتى لا يأكله - الغرفة المغلقة المحرمة - فرز القمح والشعير والذرة المختلطة في مخزن الحبوب - ترك الأبناء في الخلاء الخ..) ؛ على الرغم من كل ذلك وغيره، فإنه يبقى للحكاية العجيبة بالمغرب حيز مهم للتنويع والإضافة والتمرد على إرغامات شروط الحكاية العجيبة العالمية .

ولنتثبت من كل ذلك، سنقوم بتحليل مورفولوجي لمتن حكائي مغربي عجيب، نتمكن عبره من كشف ما يمكن أن يصمه من خصوصيات وما يشمله من تنويع على مستويات مختلفة، نحصرها في طبيعة الوحدات الوظيفية، وحرية التشكل، والنوعية الشخوصية .وبالطبع سيكون نموذج المقايسة هنا هو النموذج البروبي، فعلى محكه سيتبلور ما يشرك متننا ضمن السياق العالمي، وما يفرز الخصوصيات التي يتمتع بها متننا المغربي. ولنبدأ أولا بتفكيك بعض النماذج مورفولوجيا من أجل استخلاص كل المميزات المومأ إليها :

حكاية بنت السلطان والأقرع (4)

((أب تاجر له ثلاثة أبناء، أحدهم أقرع (المرحلة البدئية α) .ذات يوم حضر الأب الموت (الأب يموت β2) .لكنه قبل موته وزع ثروته على أبنائه الثلاثة إلا مقصورة بالحديقة فقد منعهم من فتحها أبدا (منع γ1). ولـــما

خسر الإبن الأقرع كل ماله (نقص a5) جاء إلى المقصورة وفتحها بعد أن امتنع أخواه عن قرضه ما طلبه من مال (خرق المنع δ1). لم يعثر الأقرع في المقصورة على شيء باستثناء قبعة وجلد خروف و(سبسي)* (البطل يعثر على الأداة السحرية F5). ولما أخذ يدخن الكيف من (السبسي)، شرع ينفث له ذهبا بدل الدخان (استعمال الأداة السحرية يقضي على الفقـــر K6). فرح الأقرع بذلك، ثم تملكته الرغبة في الزواج ببنت السلطان (نقص a1). لكنه لبس القبعة المسحورة وأخذ يعبث بالمعروضات التجارية أمام دهشة الناس مرحا مقهقها (إساءة A) ثم ركب البساط المسحور الذي حلق به في اتجاه دار المخزن** (تحليق البطل في الجو G1) ويصل دار المخزن مختفيا بسبب القبعة المسحورة (وصول البطل متنكرا O). إلا أن بنت السلطان تستدرجه لأن يسلمها القبعة عندما طلب يدها منها، فوضعها على رأسها وعندما اختفت جعلت تصيح، فجاء الحرس وأشبعوا الأقرع ضربا ثم رموا به في الشارع (سلب الأداة السحرية من البطل A2) .وتكرر الأمر على صورة مشابهة بالنسبة للبساط و(السبسي) اللذين استولت عليهما الأميرة بالخداع (تفاصيل عناصر التثليث). فاشتد حزن الأقرع لفقدان الأدوات السحرية (افتقاد الأداة السحرية a2)، لذلك قرر مغادرة المدينة (استهلال الفعل المعاك C) وفعلا طبق قراره فغادرها (انطلاق البطل↑). وبمجرد ما ابتعد عنها بمسافة محدودة رأى بستان تينة مثقلة بالثمار في غير إبان التين، فأكل منها تينتين سوداوين نبت له قرنان على إثر أكلهما، ثم أكل تينتين بيضاوين فاختفى القرنان (عثور البطل على أداة سحرية F5). قطف الأقرع تينتين سوداوين وتينتين بيضاوين وعاد إلى المدينة (عودة البطـــل ↓). جلس الأقرع تحت نافذة الأميرة ووضع أمامه صحن التينتين

السوداوين (استعمال الأداة السحرية في الخداع η2).الأميرة تلحظ التينتين في غير إبان التين، فتعرض على أبيها رغبتها في أكلهما، ويبعث السلطان بـــمن يأتيه بالتينتين ويشارك ابنته أكلهما (الأميرة والسلطان يقعان في حبائل الخدعة θ3). وهكذا تنبت لهما قرون بشعة (البطل يسيئ إلى الأميرة والسلطان A11) وانعزل السلطان وابنته عن الناس (السلطان والأميرة يشعران بالنقص a6)، فاجتهد وزيره الأكبر في البحث عن الأطباء الأكفاء لعلاج الأمر (نداء استغاثة B1). و لم يتمكن أحد من ذلك، فجاء الأقرع إلى قصر السلطان منتحلا شخصية طبيب (وصول البطل متنكرا O). يستغيث السلطان بالطبيب الغريب ويعده بنصف مملكته وبتزويجه ابنته إذا أزال القرون عن رأسيهما (مهمة صعبة M) .فأزال قرون السلطان وقرون ابنته بواسطة التينتين البيضاوين (مهمة ناجزة N). ثم استرجع أدواته السحرية من الأميرة بواسطة الضرب والتهديد بترك القرون في رأسها (البطل يسترجع أدواته السحرية عن طريق الحيلة والقوة K1). وكما وعد السلطان تزوج الأقرع الأميرة ومنح نصف المملكة (تزوج البطل بالأميرة وتسلمه نصف المملكة W°0).

حكاية الغالية بنت منصور(5)

((الغالية بنت منصور الساكنة في سبعة بحور، حيث يتكفل عقاب البحر بحملها على ظهره عبر البحار، وهي تحكم كل الطيور، تنام عاما وتستيقظ عاما، تفترش نصف شعرها وتتغطى بالنصف الثاني عند النوم، وهي عذراء، وقصرها ذو سبعة أبواب يحتفظ العقاب بمفاتيحها (المرحلة البدئية α). ويقع رجل في حب الغالية ويود الحصول عليها (البطل يفتقد الحبيبة a1). ويعمل على معرفة كيفية الوصول إلى الغالية ناذرا كل ذهبه

وماله لمن يساعده على الوصول إليها (البطل يسأل عن مكان الحبيبة ε)، فسمعه طائر وأخبره بطريق الوصول إليها (البطل يتلقى معلومات عن طريق الوصول إلى الحبيبة ζ3). فطبق الرجل تعليمات الطائر حيث ذهب إلى شاطئ البحر وذبح حصانه قربانا لعقاب البحر، فوضع هذا نفسه في خدمته على أساس أن يستعد بسبع قطع لحم وسبعة أنابيب دم لإطعامه وسقيه عند الحاجة (المساعد السحري يضع نفسه رهن إشارة البطل F9) استعد الرجل بالمطلوب وركب العقاب الذي حمله في الأجواء وهو يطعمه ويسقيه فوق كل بحر (البطل يحلق في الأجواء على ظهر عقاب G1)، عندما وصل الرجل إلى قصر الغالية فتح له العقاب الأبواب وقاده إلى حجرة الغالية النائمة (البطل يخرق الممنوع باقتحام حجرة الغالية δ1). و لم يصبر الرجل بسبب حبه الشديد فاغتصب الغالية في الحين (البطل يحدث ضررا جسميا بالبطلة A6)، ثم عاد إلى منزله بالطريقة نفسها (عودة ↓). وتستيقظ الغالية فتفاجأ بما حل ببطنها من انتفاخ (البطلة تعلم بما حل بها من إساءة B4). وعندما تستنطق العقاب (البطلة تستنطق العقاب ε2) ويعترف لها بكل شيء (البطلة تتلقى أخبارا عن المعتدي ζ2) تقرر الانتقام (استهلال الفعل المعاكس C)، وتستعد عسكريا بالجن والعفاريت ثم تنطلق للبحث عن الرجل المعتدي (البطلة تنطلق للبحث عن المعتدي ↑). يقود العقاب الغالية وجيشها إلى مكان الرجل (العقاب يقود البطلة إلى المعتدي G3) فتسلط الغالية في الحين جيشها على الجزيرة حيث يشرع في تخريبها (البطلة تهاجم أرض المعتدي H1)، وتساءل السكان عن السبب فأخبرتهم الغالية به، وهنا خرج الرجل المعتدي واعترف بجريمته واعتذر عنها بشدة حبه للغالية (البطلة تـــهزم

المعتدي وقومه J1)، فتأمره الغالية بالزواج منها (زواج البطلين W°)، وهكذا أصلح الرجل غلطته (البطل يصلح الإساءة K) .)).

الكأس المسحورة (6)

((رجل يرث مالا كثيرا من أبيه، فيأخذ في تبذيره (المرحلـــة البدئـــية α) فيخسر كل ممتلكاته إلى حد أن لا يجد ما يقيم به أوده (البطل يفتقد وسائل العيش a5) مما دفعه للبحث عن عمل فاشتغل لدى شواء الأكباش (البطل يحصل على وسيلة العيش K) لكن الرجل لا يحسن العمل جيدا، وذات يوم أحرق كبشا فضربه بالعصا ضربا مبرحا لهذا انصرف باكيا وخرج من المدينة (البطل ينطلق خارج المدينة ↑). أخيرا قرر الانتحار في النهر، وفي طريقه إليه عثر تحت حجر على الكأس المسحورة (عثور البطل على الأداة السحرية F5). عندما وصل إلى النهر ملأ الكأس ليشرب قبل انتحاره لكن الكأس بدل أن تسقيه ماء أسقطت عليه ذهبا عاش به سعيدا (الأداة السحرية تقضي على فقر البطل K6). وذات يوم دخل إلى حديقة قصر السلطان يتناول القهوة، فجاءت الأميرة وشربت في الكأس المسحورة، ولما فتنت بها منحها إياها مقابل ممارسة الجنس معها (تنقل الأداة السحرية إلى الأميرة مكافأة F1). وبعد أن فقد الرجل مصدر ثرائه (البطل يفقد مصدر رزقـــه a5) عاد إلـــى الشواء للعمل عنده (عودة البطل إلـــى المدينة ↓). وتحبل الأميرة من الرجل (البطل يلحق ضررا جسميا بالأمـــيرة A6). فتخاف من انفضاح أمرها عندما بدأت بطنـــها تنتفخ (الأميرة تخـــشى الفضيحة a6) الأمر الذي جعلها تهرب من قصر أبيها سرا (الأميرة تغادر القصر ↑) وسارت على حصانها طويلا (السفر على الحصان G2) فتصل إلى مدينة بعيدة متنكرة في شخص رجل (وصول الأميرة متنكرة O).

وتشتري الأميرة منزلا بحديقة وعبيدا بما تدر ه الكأس من ذهب وعاشت مطمئنة (الأميرة تحصل على كل حاجياتها K). ولما علم السلطان بخبر هروب ابنته خرج للبحث عنها (انتشار خبر افتقاد الأميرة B4)، إلى أن مر بمنزلها فطلب الاستراحة بالحديقة لكن الأميرة تعرفت عليه (الأميرة تتعرف على والدها Q) وتأمر بحسن ضيافته، ثم تستدعيه لتناول الشاي معها وتصب له في الكأس المسحورة (خداع من أجل الإقناع η1)، ففتن السلطان بالكأس ورغب في امتلاكها بأي ثمن (تواطؤ مع الخدعة θ3) وهنا واجهته ابنته بالحقيقة (تعرف على البطلة Q) وعند عودة السلطان وابنته (عودة ↓) أمر باستعراض كل شباب البلاد تحت نافذة ابنته لتتزوج من ترميه بتفاحة وبذلك تم التعرف على الرجل (تعرف على البطل Q) وأقيمت أفراح الزواج (زواج البطلين W°) وأعادت البنت الكأس المسحورة إلى زوجها (استرجاع الأداة السحرية K) .)) .

حكاية حمو رجل الثيران (7)

((امرأة لم تلد أطفالا، دعت الله أن يرزقها طفلا يأكل ثورا في الصباح وآخر في المساء فاستجاب الله لدعائها (المرحلة البدئية α). ونتيجة لاستهلاك الابن الغريب لثيران الأب أصبح هذا فقيرا (نقص مادي a5). وتقوم عجوز بحل المشكل لقاء ثور، وذلك بدفع الابن للخروج إلى أرض أخرى (استغاثة B1)، فخرج حمو من مدينته (خروج البطل ↑)، ولما وصل إلى مدينة السلطان شاهد ستين من خدم السلطان يركبون بغالهم متوجهين إلى الجبل لقطع الأشجار، فأعرض عنهم، وانتظر إلى اليوم التالي حيث عرض عليهم القيام بالمهمة وحده نيابة عنهم (مهمة صعبة M). ويقوم فعلا بذلك دون مساعدة أي أداة، ويأسر أسدا أكل بغله، ثم يعود إلى المدينة

(إنجاز المهمة N). مر حمو بشوارع فاس وأخذ يسطو على كل ما يشتهيه بالدكاكين، وإذا احتج أحد ضرب رأسه بالجدار (إساءة A5)، لهذا اشتكاه تجار فاس إلى السلطان (استغاثة B1)، فتآمر معهم على قتل حمو بحشد رجال القبيلة خارج فاس (خداع η3) حيث تعارك معهم حمو هناك بأمر من السلطان (معركة H1)، وتغلب عليهم (انتصار في المعركة J1)، لكن الناس ظنوه قتل في المعركة، لذلك فرحوا لموته، إلى أن فوجئوا به يعود إلى فاس من جديد، فأمره السلطان بالخروج من فاس (إرسال البطل B^2)، وبعد أن اشترط تزويده بالمآكل الكثيرة الفاخرة، رحل عن فاس (انطلاق البطـــل ↑). التقى في الطريق رجلا حذره من اللصوص الذين سلبوه أمتعته (تحـــذير γ)، لكن حمو لم يبال بل إنه أمر الرجل مهددا بأن يدله على مكان اللصوص، ففعل (تجاهل التحذير δ1). حيا اللصوص حمو ورحبوا به تحت الفزع منه (تحية D). وبعد أن اقتسموا معه سلائبهم رحلوا إلى مدينة خربها الغول (تنقل G^2)، حيث أخذ الغول يأتي ويهدد اللص المكلف بالطبخ أن يقدم له كل الطعام وإلا أكله (قمديد بالالتهام A17). وعندما جاء دور حمو لطبخ طعام اللصوص الذين خرجوا للنهب أتى الغول وكرر معه ما فعله مع سابقيه، غير أن حمو أمسكه وجعل يشبعه ضربا ولكما (معركة H)، مما جعله يولي الأدبار فارا إلى البئر التي يقيم بها، وهو متخن بالجراح (انتصارفي المعركة J_1). فلما عاد اللصوص وبخهم حمّو واقمهم بالجبن لأنهم لم يفتكو بالغول من قبل، ثم أمرهم بإيقاد مصباح والسير معه لمطاردة الغول الذي ترك وراءه أثر دمه (مطاردة الغول من أجل قتله Pr6)، فنـــزل حمو إلى البئر وقتل الغول الذي كانت نساؤه يضمدن جراحه (قتل المعتدي معاقبة له U)، ثم حرر النساء بتصعيدهن إلى فوق عبرذراع الغول المبتورة (تحرير سجينات

الغول K10) .إلا أن المرأة الأخيرة حذرته من أن أصحابه سيتخلون عنه في البئر، وأنه عليه أن ينتظر مجئ تيس ليشد على رجله البيضاء حتى يرمي به على الأرض، أما إذا شد على رجله السوداء فسوف يرمي به في العالم السفلي (تحذير γ1) .وفعلا لما جاء دور حمو ليصعده اللصوص بدوره، أشبعوه شتما وانصرفوا إلى حال سبيلهم (ترك البطل في البئر A10). جاء التيس، فشد حمو على رجله البيضاء، فرماه على الأرض (نجاة البطل من الموت Rs9). وكان اللصوص قد ذهبوا مطمئنين ليعلنوا في كل مكان موت الغول مستدلين بذراعه المقطوعة، حتى يصدق الناس أنهم قتلة الغول، ويقبلوا تعيين أحدهم سلطانا وآخر خليفة (ادعاء بطولة مزيفة L)، فلم يمهلهم حمو طويلا، إذ سرعان ما ظهر وفتك باللصوص (معاقبة الأبطال المزيفينU)، وبذلك أصبح سلطانا (البطل يرتقي العرش W٥) .)).

بنت السلطان المريضة (8)

((كان هناك سلطان له بنت وحيدة (المرحلة البدئية α)، مرضت ذات يوم (مرض الأميرة A6). فأخبر الطبيب السلطان ألا شفاء لابنته إلا بواسطة تفاحة خاصة توجد بشجرة فريدة في العالم (الحاجة إلى أداة سحرية a^2) الأمر الذي حدا بالسلطان لأن يعلن بأنه مستعد لتزويج ابنته بمن يأتيه بهذا التفاح فضلا عن التنازل له عن نصف مملكته (استغاثة B1). سمع بالعرض المغري مصادفة رجل فقير يملك شجرة التفاح إياها، وكان له ثلاثة أبناء أحدهم أبله، فقرر أن يرسل أذكى أبنائه بالتفاحة إلى السلطان (وضع الإبن رهن الإشارة C)، وأوصاه قبل انطلاقـــه بألا يتحدث لأحد بالأمر وهو في طريقه إلى القصر (تحذير γ2). انطلق الإبن الذكي بالتفاحة داخل كيس في اتجاه القصر (انطلاق ↑). إلا أنه التقى في الطريق بساحر سأله عما

يحمل في الكيس (المساعد يستجوب الإبن D^2)، فادعى له أنه لا يحمل في الكيس إلا خبزا (رد فعل الإبنE1). وقبل أن ينصرف قال له الساحر لتذهب إذن بالخبز، وفعلا عندما فتح الإبن الكيس أمام السلطان بالقصر لم يجد إلا الخبز، وكادت تقطع رأسه (المساعد يسحر التفاحة خبزاA11). عاد الإبن إلى والده وأخبره بالأمر بعد أن أطلق سراحه عند التأكد من صدقه (عودة ↓). ومرة ثانية قطع الرجل تفاحة أخرى وسلمها في كيس إلى الإبن الذكي الثاني، منبها إياه بأن يخفي سرها عن كل الناس (تحذير γ^2). انطلق الإبن بالتفاحة في اتجاه القصر (انطلاق↑)، وفي الطريق التقى الساحر، فحدث معه مثلما حدث مع أخيه (تفاصيل من التثليث). الأمر الذي جعل الرجل يفكر في الذهاب بنفسه، بعد أن لم يبق في شجرته سوى تفاحة واحدة، لكن ابنه الأبله ألحّ أن يقوم هو بالمهمة (وضع البطل رهن الإشارة C)، فتسلم التفاحة من أبيه وانطلق في اتجاه القصر (انطلاق ↑) وفي الطريق التقى الساحر، فسأله عما يحمل بالكيس (المساعد يستجوب البطل D^2)، وكانت إجابته صادقة حيث أخبره أنه يحمل تفاحة إلى بنت السلطان المريضة (اختبار ناجح E1)، فدعا الساحر هذه المرة لأن يذهب الإبن بتفاحة (وضع الأداة السحرية رهن إشارة البطل F). وهكذا قام الإبن الأبله بالمهمة كما يجب (إنجاز المهمة الصعبة N)، فكانت مكافأته الزواج ببنت السلطان وامتلاك نصف المملكة (زواج البطل بالأميرة وتسلمه نصف المملكة W°)).

بنت السلطان العزباء (٥)

((كان لسلطان بنت جميلة جدا (المرحلة البدئية α). وذات يوم ذكرت لأبيها أن من يستطيع فعل ثلاثة أشياء تزوجته، ولكن من فشل

أمرت بقطع رأسه (مهمة صعبة M). و لم يستطع أحد من الرعايا المخاطرة بنفسه في هذه المغامرة القاتلة، سوى شاب فحام يجاور دكانه قصرالسلطان، تقدم لإنجاز الشروط الثلاثة (وضع البطل رهن الإشارة C) .فكلفه السلطان بسوق مائة أرنب له إلى المرعى ثم يعود بها بعد الرعي كاملة إلى الحظيرة (مهمة صعبة M)، قبل وقصد عين ماء، ثم جلس يبكي، فمرت عجوز من هناك، وسألته عن حاله (استجواب المساعد للبطل D^2)، أخبرها بكل شئ (إجابة مرحبة E^2)، وهنا سلمته نايا نصحته أن يعزف عليه عندما يسوق قطيع الأرانب إلى المرعى، وهكذا تتبعه كل الأرانب ولا يضيع أي واحد منها (وضع الأداة السحرية رهن إشارة البطلF)، وكذلك فعل (انطلاق ↑)، لكن السلطان جاءه في الحقل راكبا على حمار ومتنكرا في هيأة فقير، وطلبه أن يبيعه أرنبا (خداع η1). وبما أن الشاب أدرك حقيقة الفقير فقد امتنع عن الاستجابة لرغبته لقاء أي قدر من المال، إلا إذا قبل الحمار تحت ذيله، فقبل السلطان، ثم أخذ أرنبا، غير أن الشاب عزف على الناي عندما ابتعد السلطان، فقفز الأرنب من يده وعاد إلى القطيع (إبطال الخداع بواسطة الأداة السحرية K1). عندما أخبر السلطان ابنته بما وقع قررت أن تذهب بنفسها لأخذ الأرنب من الشاب، فتوجهت إليه (خداع η1). لكنه امتنع عن الاستجابة لرغبتها، إلا إذا جمعت بيدها بعر الأرانب المنثور في الحقل، ففعلت، وبذلك استحقت أخذ الأرنب، لكنها عندما ابتعدت به، عزف الشاب على الناي، فعاد الأرنب للانضمام إلى القطيع (إبطال الخداع بواسطة الأداة السحرية K1)، وفي الليل عاد الشاب (عودة ↓) بالأرانب المائة إلى الحظيرة (إنجاز المهمة الصعبة N).ولم يكتف السلطان بذلك، بل أمر الشاب بفرز القمح والشعير والذرة المختلطة في مخزن الحبوب، ممهلا إياه

مدة يوم واحد (مهمة صعبة M)، فقبل ذلك، ودخل إلى مخزن الحبوب، ثم شرع يعزف على الناي، فجاء النمل وقام بالمهمة (إنجاز المهمة الصعبة N). وفي الصباح لما تفاجأ السلطان بإنجاز المهمة، أمره مرة أخرى بأكل مائة خبزة في ليلة واحدة، فيزوجه ابنته، وإذا فشل في ذلك خسر رأسه (مهمة صعبة M). وهكذا حبس الشاب بإحدى الحجرات، فشرع يعزف على الناي، وإذا بالفئران تظهر وتنقض على الخبز، فأتت عليه جميعه (إنجاز المهمة الصعبة N). وفي اليوم الموالي أقيم حفل زواج الشاب بالأميرة وعاشا سعيدين (زواج البطل بالأميرة W°) .)) .

يتبين من التفكيك المورفولجي لهذه النصوص، أنها تبدأ في تركيبها بالمرحلة البدئية، وتنتهي بالزواج واعتلاء العرش، أو بالزواج وإصلاح الإساءة، أو باعتلاء العرش فقط، أو بالزواج لا غير، وإن كنا نجد في نصوص أخرى أن الحدث ينتهي بالتعويض أو العقاب فحسب. كما يتبين أن الحدث الرئيسي بتلك النصوص ينحبك من نسيج الوحدات الوظيفية البروبية، حسبما يتبدى من الكتابة الاختزالية التالية :

حكاية بنت السلطان والأقرع : $\alpha\ \beta_2\ \gamma_1\ a_5\ \delta_1\ F_5\ K_6\ a_1$
$A\ G_1\ O\ A_2\ a_2\ C \uparrow F_5 \downarrow \eta_2\ \theta_3\ A_{11}\ a_6\ \beta_1\ O\ M\ N\ K_1\ W^{\circ}$،

حكاية الغالية بنت منصور : $\alpha\ a_1\ \varepsilon\ \zeta_3\ F_9\ G_1\ \delta_1\ A_6 \downarrow$
$\beta_4\ \varepsilon_2\ \zeta_2\ C \uparrow G_3\ H_1\ J_1\ W^{\circ}\ K$

الكأس المسحورة : $\alpha\ a_5\ K \uparrow F_5\ K_6\ F_1\ a_5 \downarrow$
$A_6\ a_6 \uparrow G_2\ O\ K\ \beta_4\ Q\ \eta_1\ \theta_3\ Q \downarrow Q\ W^{\circ}\ K$

حكاية حـمّو رجل الـشـيـران : $A_5\ N\ M\ \uparrow\ B_1\ a_5\ \alpha$

$\gamma_1\ K_{10}\ U\ P_{r6}\ J_1\ H\ A_{17}\ G_2\ D_2\ \delta_1\ \gamma\ \uparrow\ B_2\ J_1\ H_1\ \eta_3\ B_1$

$W^{\circ}.\ U\ L\ P_{s9}\ A_{10}$

بـنت السلطان المريـضـة : $D_2\ \uparrow\ \gamma_2\ C\ \beta_1\ a_2\ A_6\ \alpha$

$W^{\circ}\ N\ F\ E_1\ D_2\ \uparrow\ C\ \uparrow\ \gamma_2\ \downarrow\ A_{11}\ E_1$

وتسمح لنا هذه الكتابة المورفولوجية أن نقرر أن هذه الوحدات الوظيفية لا تتخذ شكل متوالية خطية، بل قد تتقدم وتتأخر وتتكرر بصورة ملحوظة، علما بأنها تحرص جميعا على الانطلاق من المرحلة البدئية. كما تمكننا من إدراك أن هذه النماذج من الحكاية المغربية العجيبة، تنحصر في عدد محدود من الوحدات الوظيفية، حيث لم تصل في أي حكاية إلى العدد الذي حدده ف. بروب، وهو إحدى وثلاثون وحدة وظيفية .ومن هنا براعة الحكاية المغربية العجيبة، وإن كانت هذه سمة تميز جميع أنواع القصص الشعبي بالمغرب حسبما سيتأكد لنا في الفصول القادمة .فبواسطة قلة من هذه الوحدات الوظيفية، استطاعت حكايتنا العجيبة أن تتبنين في نصوص شديدة الإحكام والاكتمال، مع ملاحظة هيمنة وحدات وظيفية معينة، وندرة أخرى. فلأمر ما آثر الراوي المغربي اعتماد الوحدات الوظيفية المزدوجة من مثل : نقص (a) / إصلاح (K)، منع (γ) / انتهاك (δ)، خداع (η) / تـواطـؤ (θ)، انـطـلاق (↑) / عـودة (↓)، مهمة صعبة (M)/ مهمة ناجزة (N)، مع ميل لافت إلى نظام المقاطع المتراوحة بين نقص / عودة أو إصلاح، وإساءة / إصلاح، وخدعة أو منع / زواج، وما شابه ذلك، كما يبين هذا الجدول بوضوح أكثر :

الحكاية	مقطع أول	مقطع ثان	مقطع ثالث
حكاية بنت السلطان والأقرع	$\delta_1\ a_5\ \gamma_1\ \beta_2\ \alpha$ $K_6\ F_5$	$A_2\ O\ G_1\ A\ a_1$ $\downarrow F_5 \uparrow C\ a_2$	$\beta_1\ a_6\ A_{11}\ \theta_3\ \eta_2$ $W_0\ K_1\ N\ M\ O$
حكاية الغالية بنت منصور	$G_1 F_9\ \zeta_3\ \varepsilon\ A_1 a$ $\downarrow A_6\ \delta_1\ A$	$\uparrow C\ \zeta_2\ \varepsilon_2\ \beta_4$ $K W^{\circ}\ J_1\ H_1 G_3$	——
الكأس المسحورة	$K_6\ F_5 \uparrow K\ a_5\ \alpha$ $\downarrow a_5\ F_1$	$O\ G_2 \uparrow a_6\ A_6$ $Q\ \beta_4\ K$	$Q \downarrow Q\ \theta_3\ \eta_1$ $K\ W^{\circ}$
حكاية حمو رجل الثيران	$N\ M \uparrow \beta_1\ a_5\ \alpha$ $J_1\ H_1\ \eta_3\ \beta_1\ A_5$	$D_2\ \delta_1\ \gamma \uparrow \beta_2$ $J_1\ H\ A_{17}\ G_2$ $K_{10}\ U\ Pr_6$	$L\ Rs_9\ A_{10}\ \gamma_1$ $W^{\circ}\ U$
بنت السلطان المريضة	$\gamma_2 C\ \beta_1\ a_2 A_6 \alpha$ $\downarrow A_{11}\ E_1\ D_2 \uparrow$	$D_2 \uparrow C \uparrow \gamma_2$ $W^{\circ}_0\ N\ F\ E_1$	——
بنت السلطان العزباء	$M\ C\ M\ \alpha$	$\downarrow F\ E_2\ D_2$	$\downarrow K_1\ \eta_1\ K_1\ \eta_1$ $W^{\circ}\ NM\ N\ M\ N$

فعل الراوي المغربي ذلك، في الوقت الذي تعامل فيه بشح مع وحدات وظيفية أخرى من مثل الاستنطاق (ε)، الإخبار (ζ)، استهلال الفعل المعاكس (C)، الوصول متنكرا (O)، الدعوى الكاذبة (L)، تغير الهيئة (T)، الاكتشاف(Ex).وإذا كانت الحكاية العجيبة بالمغرب، قد التزمت كغيرها من حكايات العالم العجيبة بالتركيبة البروبية ذات الوحدات الوظيفية المعروفة، فإنها منحت نفسها حرية التصرف في إطار هذه التركيبة، حيث نسجت تشكلاتها الكبرى بصور مختلفة بارعة نقف عندها فيما يلي :

أ – **التشكل المتقاطب** : تتبنين بعض النصوص من حكايتنا العجيبة عبر تشكل يتسم بالتقاطب بين وحدتين وظيفيتين أساسيتين، قد تحولتا إلى مكونين بنيويين يحكمان خريطة الحكاية، وفق ما يتجسد في هذه الحكايات:

مولاي النعاس (10)

((كان هناك سلطان وزوجته يفتقران إلى الأبناء على الرغم من كل محاولاتهما في سبيل الحصول على الخلف (نقص a1). وفي النهاية رزقا ولدا آية في الجمال (إصلاح K). حار السلطان ماذا يسمي ابنه (نقص a6)، فبحث كل الوزراء عن الإسم المناسب، لكن كبير الوزراء اقترح اسم (مولاي النعاس) نال قبول السلطان (إصلاح K). وعندما بلغ الأمير عشر سنوات، مرت جنية بنافذته ورأته نائما فأحبته واختطفته (اختطاف A1)، ثم تزوجته بعد سنوات (إرغام على الزواج A16). وبحث السلطان عن ابنه دون فائدة، فأصبح شديد الحزن (افتقاد الإبن a1). وكان بالمدينة رجل تزوج ثانية امرأة عاملت ابنته معاملة سيئة، وأنامتها في حجرة معزولة مظلمة على الشارع (إساءة A)، فأخذت البنت تبكي أمها الهالكة شاكية أمرها، وبما أن النوم خاصم جفنيها، فقد جعلت تناجيه وتعبر عن حبها لمولاي النعاس لتستدرجه حتى يغمض عينيها (نقص a6). مر السلطان متخفيا وسمعها تناجي مولاي النعاس فظنها تخاطب ابنه، لهذا بعث في الغد إلى والدها بعد استشارة زوجته، وخطب منه ابنته لابنه (مولاي النعاس)، فزفت في حفل إلى حجرة الزوجية بالقصر (زواج W°). استمرت البنت تناجي ليلا مولاي النعاس، ولما سمعتها الجنية ذات مرة، ظهرت لها وأشارت عليها أن تطلب في الغد أن يحضروا لها تفاحا (المطالبة بالتفاح a5)، وبالطبع فقد استجاب السلطان وزوجته لرغبة البنت اقتناعا منهما أنها في حالة وحم

(تلبية رغبة البنت K). ثم حضرت الجنية مجددا وأشارت على البنت أن تطلب إحضار إجاص لها، وتوالى ذلك مرات، وذات يوم أشارت عليها أن تخبر والدي الأمير أنها ستلد في شهر معين،ونفخت ما تحت ثيابها لتظهر كالمرأة الحبلى بينما كانت الجنية هي الحبلى للمرة الثالثة من الأمير (خداع η_1). ثم جاءت الجنية يوما ووضعت طفلها في الحجرة وانصرفت، فأخذت البنت تصيح، مما استدعى سكان القصر إلى الحجرة، وخرج السلطان بالمولود فرحا فرحا شديدا (تواطؤ θ_1). بعد ذلك جاءت الجنية وأشارت على البنت أن تطلب سمكا، ففعلت (المطالبة بالسمك a5) فاستجاب السلطان لرغبتها (تلبية رغبة البنت K). وجاءت الجنية كالمرة السابقة تلد في حجرة البنت (خداع η_1) وأقيمت الأفراح احتفالا بالمولود الجديد الذي شرع في تربيته كأخيه اقتناعا من الأسرة الملكية أنهما ولدا (مولاي النعاس) (تواطؤ θ_1). وجاءت الجنية ذات يوم، فأشارت على البنت أن تطالب بنزهة في البستان بدعوى أنها ملت الجدران، ففعلت (خداع η_1) وسمح لها بذلك (تواطؤ θ_1). وبينما كانت البنت تتفسح، انتبهت إلى أخوين يتصارعان صراعا داميا (اختبار D_1)، فتقدمت إليهما وفرقتهما، ولما امتنعا عن وقف صراعهما ربطت كلا منهما إلى شجرة (رد فعل موفق E_1). وهنا ظهرت الجنية في شخص آدمية، واحتجت علىهذه المعاملة القاسية التي عومل بها ولداها، لكن البنت شرحت لها الواقعة التي أكدها الولدان، ولتجازيها أعادت إليها زوجها (مولاي النعاس) (تحرير الأميرK_{10})، فقد وجدت البنت في حجرتها شابا رائعا أخذ يكلمها بلطف ويعبر لها عن أشواقه، وعرفها على نفسه مدعيا أنه مولاي النعاس (عودة الأمير إلى القصـــر↓). وطبعا لم تصدق البنت الأمير تماما إلا بعد أن عرضت الأمر

على السلطان وزوجته، ورأهما يعانقان ابنهما فرحين، وبذلك أقيمت الأفراح احتفالا بزواج البنت و(مولاي النعاس)، وعاش الجميع في سعادة (تجديد الزواج W_2) .)) .

يكون وينوحون (11)

((كان هناك رجل فقير مثقل بالأطفال (نقص مادي a_5)، وذات يوم خرج للبحث عن قوت لأطفاله (ابتعاد β_1)، فالتقى شيخا عرض عليه عملا يتحدد في شراء المأكل كل يوم لمجموعة من الشيوخ، لقاء ما يريده من أجر (المساعد يسائل البطل حول عمل D_2). صحب الشيخ إلى دار يوجد بها شيوخ لا عمل لهم سوى البكاء، أغنياء كما يبدو من امتلاء الحجرات بالجواهر والأحجار الكريمة، ويسمح الشيخ للرجل بأن يأخذ ما يشاء من هذه الحجرات (إصلاح النقص K)، إلا أنه حذره من فتح حجرة معينة، وعاد إلى أصحابه ليستأنف بكاءه وعويله (منع γ_1). أخذ الشيوخ يموتون واحدا تلو الآخر، والرجل يدفنهم ويخدم الباقين (تناقص الشيوخ a_1) و لم يبق إلا الشيخ الذي أتى به، وقبل موته حذره بإلحاح من فتح الحجرة إياها (منعγ_1). هكذا أصبح الرجل هو مالك الدار بما فيها، وإن كان قد أصبح نـــهما للرغبة في فتح الحجرة (رغبة فضولية a_3)، انتهت به إلى فتح الحجرة الرائعة (خرق المنع δ_1). وجد الرجل بلدا رائعا جميلا، فجاءته بعض الحوريات في زورق من ذهب، وأخذنه ليتزوج ملكة البلد الذي لا يقوم فيه الرجال إلا بالحرث والزرع، وعاش سبع سنين في سعادة (زواج W^o). ذات يوم جاءت الملكة إلى الرجل وأخبرته أن جيرانا يغزون بلدها كل سبع سنين، ومنحته مفاتيح القصر ليتصرف فيه كما يشاء على ألاّ يفتح حجرة معينة، عندما تذهب لمحاربة الأعداء (منع γ_1)، غير أن الرجل بعد أن ودع

زوجته، عزم على أن يفتح الحجرة توقا منه لأن يجد فيها ما هو أحسن مما وجده في الحجرة التي سبق للشيخ أن حذره من فتحها. و لم يكد يفتح الباب (خرق المنع δ_1) حتى انقض عليه نسر وحمله إلى دار الشيوخ التي كان يعمل بها (عودة ↓)، فظل الرجل يومه ذاهلا مندهشا ومضطربا، ولما عاد إلى رشده دخل حجرة وشرع يبكي وينوح (عقاب U) .)) .

حمّو بوخروفة (12)

((كان لرجل سبعة أبناء يحبهم كثيرا، ولا يمنع عنهم شيئا، وحينما كبروا طلبوا منه أحصنة، باستثناء الإبن الأصغر حمو الذي طلب نعجة، فاستجاب لهم بتلبية رغبتهم (المرحلة البدئية α). ذات يوم رغب الأبناء السبعة في السفر لمشاهدة العالم الخارجي، فجهزوا أحصنتهم، وكذلك فعل حمو مع نعجته، ثم انطلقوا في مغامرتهم (انطلاق ↑). وهكذا أخذوا يتنقلون من بلد إلى بلد، حتى وصلوا إلى سفح جبل، حيث رأوا بين النخيل دارا كبيرة صالحة للضيافة (تنقل G_2). طلبوا ضيافتهم، فلم تتردد الغولة في الترحيب بهم، مدعية أنها خالة لهم، بينما في نيتها أكلهم والأحصنة والنعجة (خداع η_1). صدق الأبناء ترحيب الغولة وادعاءها، فسلموا الأحصنة إليها إلاّ حمو فقد احتفظ بنعجته على الرغم من إلحاحها، وهكذا بعد أن شبعوا من الأكل دخلوا غرفة فاخرة للنوم، في حين توجهت الغولة نحو سكاكينها تشحذها من أجل ذبح الجميع (تواطؤ θ_1)، لولا أن تسلل حمو بدافع الفضول إلى غرفة الغولة، وعثر على غبار سحري أخذ منه شيئا (سرقة الأداة السحرية F_8)، فسمع صوت السكاكين التي تشحذ على الحجر، ثم عاد إلى إخوانه يوقظهم، حيث أخبرهم بحقيقة الخالة المزعومة، وبذلك تمكنوا من الفرار جميعا (الإفلات من الالتهام Rs_8) .لما جاءت الغولة لأكلهم

فوجئت بهربهم، بينما وقف الأخ الأصغر على عتبة الدار متحديا وساخرا، فصاحت وانطلقت تلحق بالإخوة (مطاردة من أجل الالتهام Prs).غير أن حمو رمى شيئامن الغبار السحري، تحول عاصفة هوجاء عرقلت الغولة، ثم رمى بالغبار الذي تحول إلى شظايا زجاجية على شكل سهام حادة، وتوالى ذلك إلى أن تعبت الغولة وتخلت بمرارة عن المطاردة لاعنة حمو ونعجته (عرقلة بفعل الأداة السحرية Rs2). وهكذا عاد الأبناء جميعهم من مغامرتهم سالمين إلى بيت أبيهم، وحكوا له كل شئ بتفصيل (عودة ↓). أرسل الأب حمو إلى السلطان لإخباره بالأمر، فكلفه هذا بالذهاب لجلب زربية الغولة، التي سبق لحمو أن أعجب بها (مهمة صعبة M)، وحينما لم يجد حمو بدا من الإذعان، انطلق فوق نعجته تجاه دار الغولة (انطلاق↑). التي كانت غائبة عندما وصل، فدخل غرفتها ودس في صوف الزربية كثيرا من الإبر الحادة، ثم اختبأ ونعجته (خداع η3). جاءت الغولة ونامت بعد أن تغطت بالزربية، لكن الإبر أخذت تخزها كلما تقلبت، فظنت الزربية ممتلئة بالبراغيث، لهذا علقتها في الغد على الحائط حتى تتخلص من البراغيث (تواطؤ θ3). فواتت الفرصة بذلك حمو لكي يكومها ويضعها على ظهر نعجته (مهمة ناجزة N)، ويعود بها إلى السلطان (عودة ↓)، مخبرا إياه أن للغولة دجاجة تبيض ذهبا، فرغب فيها السلطان، وأمره أن يذهب ليأتيه بها (مهمة صعبة M). تردد حمو، لكنه لم يجد مفرا من الإذعان لرغبة السلطان، فانطلق في اتجاه دار الغولة (انطلاق ↑)، حيث اختبأ إلى أن جاءت الغولة وحيواناتها، وحين أتى الفجر، نزل إلى ساحة الدار واقترب من الدجاجة بقصد الإمساك بها، فشرعت لذلك تصيح أن حمو يريد اختطافها، مما أيقظ الغولة، فجاءت وبحثت عن حمو دون أن تهتدي إلى مخبئه ثم عادت إلى

نومها، فأعاد حمو المحاولة ثانية، كما تصايحت الدجاجة بمحاولة حمو اختطافها (خداع η_3) .جاءت الغولة إلى الدجاجة، وإذ لم تفلح في كشف مخبإ حمو، شرعت توبخها وتأمرها أن تكف عن السخرية منها (تواطؤ θ_3)، وبمجرد ما رجعت إلى حجرة نومها، أمسك حمو بجناحي الدجاجة واختطفها (مهمة ناجزة N)، ثم انطلق عائدا بها إلى السلطان الذي فرح بها كثيرا (عودة ↓). ورغم هذا لم يخل السلطان سبيل حمو، بل أمره أن يأتي بالغولة ذاتها، مادام يستطيع أن يقوم بواسطة الخداع بأصعب المهمات (مهمة صعبة M). بعد اعتذار وتردد غير مجديين، لم ينفع حمو إلا أن يذعن للأمر، لذا انطلق مجددا إلى دار الغولة (انطلاق↑)، حيث وصلها منتحلا شخصية نجار (وصول البطل متنكرا O)، وشرع ينادي أمامها: ((ها النجار)) (خداع η_1)، وكما توقع نادت عليه الغولة عندما سمعته، وكلفته بإصلاح صندوق لها (تواطؤ θ_1)، فتعمد القيام بالمهمة على صورة سيئة (خداع η_1)، لهذا استدعته الغولة في الغد غاضبة كما توقع، واتهمته بالجهل (تواطؤ θ_1)، غير أنه طمأنهـــا، ودخل الدار، وبعد أن أصلح الصندوق جيدا هذه المرة، نادى عليها لتتأكد بنفسها، ودعاها لتدخل إلى الصندوق قصد التثبت من الأمر(خداع η_1)، فدخلته، وانحنت لتتأكد من حسن إصلاحه (تواطؤ θ_1)، هنا أغلق حمو الصندوق عليها بسرعة ساخرا منها، ثم حمله على نعجته (مهمة ناجزة N)، واستعد للرحيل، وفي طريق العودة كانت الغولة تتصايح بالوعيد مرة وبالوعد مرة ثانية، دون أن يستجيب لها حمو بإطلاق سراحها (عودة ↓). أعجب السلطان بمكر حمو، إلا أنه تمادى هذه المرة فأمر حمو بالنوم مع الغولة داخل الصندوق، مادام يملك كل هذا المكر (مهمة صعبة M)، فأسقط في يد حمو، مما جعله يحتج، بيد أنه هذه

المرة أيضا لم يستطع أن يخالف أمر السلطان، فتسلح بمطرقة، ومقص، وفلفل لاذع، ثم دخل الصندوق الذي أغلقه عليه السلطان نفسه، وبمجرد ما هاجمت الغولة حمو وجه إليها ضربة قوية بالمطرقة أفقدتها الوعي، فاقتطع بالمقص قطعة من لحمها ووضع مكانه الفلفل، فاستعادت وعيها على لذع الفلفل، وهكذا ظلت المعركة على هذه الحال طوال الليل (معركة H_1)، إلى أن استطاع حمو قتل الغولة (انتصار في المعركة J_1). في الصباح جاء السلطان وحاشيته، وفتحوا الصندوق، ففوجئوا بحمو حيا والغولة ميتة (مهمة ناجزة N) .وعلى هذا جازى السلطان حمو بتزويجه بابنته الوحيدة، وولاه وزيرا أكبر، حتى إذا مات حل حمو محله في الحكم (زواج وتولي الحكمW_0)) .

بالعودة إلى هذه الحكايات، نلاحظ أن حكاية (مولاي النعاس) تتكون من عدد مهم من الوحدات الوظيفية على هذا الوجه :

$K\ a_5\ \theta_1\ \eta_1\ K\ a_5\ \ W^\circ\ a_6\ A\ a_1\ A_{16}\ A_1\ K\ a_6\ K\ a_1$

$W_2\ \downarrow\ K_{10}\ E_1\ D_1\ \theta_1\ \eta_1\ \theta_1\ \eta_1$

وعلى الرغم من ذلك، فإن القاسم المشترك بين هذه الوحدات الوظيفية هو ثنائية (النقص a / الإصلاح K)، على اعتبار أن الوحدات الوظيفية الأخرى تصب في هذه الثنائية الضدية، لكونها نتيجة لها أو مكملة لحركتها.

وحكاية (يكون وينوحون)، تتمفصل كما هو واضح، من هذه الوحدات الوظيفية :

$U\ \downarrow\ \delta_1\ \gamma_1\ W^\circ\ \delta_1\ a_3\ \gamma_1\ a_1\ \gamma_1\ K\ D_2\ \ \beta_1\ \ a_5$

لكنها مع ذلك، تتراوح في جوهرها هي أيضا بين وحدتين وضيفيتين ضديتين أخريين هما : (المنع γ/الانتهاك δ)، وما قبل ظهور المنع من وظائف (a_5 β_1 D_2 K) هو تمهيد له، وما بعد الانتهاك ($\downarrow$ U) هو نتيجة له، بينما تبقى الإساءة (A) والزواج (W^o) وظيفتين متخللتين ذاتي فاعلية في علاقتيهما بالثنائية الجوهرية التي تستقطب ما حولهما.

وأما حكاية (حمو بوخروفة)، فهي تتركب من شبكة الوحدات الوظيفية التالية :

$$M \downarrow N\ \theta_3\ \eta_3 \uparrow M \downarrow R_{s2}\ P_{r5}\ R_{s8}\ F_8\ \theta_1\ \eta_1\ G_2 \uparrow \alpha$$

$$H_1\ M \downarrow N\ \theta_1\ \eta_1\ \theta_1\ \eta_1\ \theta_1\ \eta_1\ O \uparrow M \downarrow N\ \theta_3\ \eta_3 \uparrow$$

$$W^o_0\ N\ J_1$$

إلا أنها لا تعدو أن تكون عبارة عن متوالية من (الخـــداع η /التواطؤ θ)، فما عداها يتمحور حولها كما لا تخطئ العين، وإن انضفرت مع هذه الثنائية الرئيسية متوالية ثانية أخرى مكونة من (المهمة الصعبة M) / (الإنجاز N) قامت بوظيفة التحفيز بالنسبة إليها .

ب ـ التشكل المتناوب :إن تشكل الحكاية العجيبة بالمغرب من تركيب متعدد المقاطع والحكايات والأحداث، شيء مألوف في متننا، إن لم يكن هو الغالب. وسنرى كيف يختلط كل ذلك بالنص ويتقاطع ضمن منطق التناوب في النصوص الموالية على سبيل المثال لا الحصر :

ابن الرفـــــاء (13)

((كانت هناك أميرة جميلة كالقمر، محبوبة من جانب أبيها السلطان (المرحلة البدئية α). رغبت ذات يوم أن تتفرج على معروضات السوق هي وصويحباتـــها (نقص a_6)، فأعلن على التجار أن يفتحوا دكاكينهم

وينسحبوا إلى دورهم (منع γ_2). امتثل الجميع للأمر، باستثناء ابن الرفاء الذي كان جميلا كالنهار، فقد أغلق على نفسه الدكان حسب نصيحة أبيه الساحر (خرق المنع δ_1) .رأت الأميرة ابن الرفاء ورآها، فأحبا بعضيهما من النظرة الأولى، وسقط ابن الرفاء مريضا بسبب ذلك (نقص a_1) .ولما فحصه الأطباء أخبروا أباه بأن ابنه مريض بسبب الحب (تعرف على النقصB_4)، فكتب على جبين ابنه طلسما يخفيه عن الأنظار ليتمكن من الدخول إلى حجرة الأميرة (تسلم الأداة السحرية F_1) .وبالفعل دخل ابن الرفاء حجرة الأميرة وأكل معها دون أن يظهر للعيان، فأثار شك و غضب السلطان (خرق المنع δ_2) مما جعله يكلف ساحرا يهوديا بمهمة كشف الأمر (مهمة صعبة M)، فيتمكن اليهودي من إسقاط الطلسم عن ابن الرفاء (مهمة ناجزة N) الذي يظهر للحاضرين أمام دهشة السلطان وحاشيته (تعرف على البطل Q). ويأمر السلطان بإحضار والد الشاب الجاني، لكنه يمتنع إلى أن يحضروا له حصانا وثيابا فاخرة، مما يثير حفيظة السلطان فيبعث حرسه لإحضاره مقيدا بالسلاسل إذا امتنع عن الحضور (ملاحقة Pr_2). وعندما اقتيد الأب مكبلا تحول إلى حصان، ثم إلى بغلة ميتة، ثم إلى حصان نتن (سلسلة تحولات إلى حيوان Rs_6)، وبذلك لم يجد السلطان بدا من الاستجابة لرغبة الأب، وبعث إليه بالحصان والثياب، فيأتي ويناقش السلطان في أمر زواج الأميرة بابنه، وبارك السلطان هذا الزواج بعد استشارة الأميرة الراضية (إصلاح K_1)، وهكذا يتم زواج الأميرة بابن الرفاء (زواج البطل بالأميرة W^o). بعد ذلك استضاف الأب السلطان وحاجبه ووزراءه، حيث استعد لإخافتهم جميعا خلال تجارب مرعبة موهومة بواسطة برميل (خداع η_3). وقبل الحاجب والوزير والسلطان النظر تباعا

داخل البرميل، فمروا بالتجارب المرعبة (تواطؤ θ_2). وتحت اندهاش السلطان بالقدرة السحرية لصهره ولاّه وزيره الأكبر وقربه إليه (جـــــزاء W).)) .

الـــجـــــن [14]

((حدث مرة أن كانت هناك امرأة لها بنت صغيرة (المرحلة البدئية α)، ماتت (موت الأم β_2)، فتزوج زوجها امرأة أخرى ولدت له بنتا ثانية، وذات يوم أرغمته على الخروج بابنته إلى غابة أو صحراء لتركها في منـــزل غول (طرد البطلة A_9). بالفعل يخرج الأب بابنته إلى هذا المنـــزل ويغلق عليها الباب، ثم يعود إلى زوجته (إبعاد البطلة B_5) .تأتي جنية أولى فثانية، تدقان الباب لقضاء الليل وتناول الطعام (اختبار D_1)، ولطيبة البنت تفتح لهما الباب تباعا، وتقدم لهما ما أعدته من طعام (اختبار ناجح E_1). ولمجازاة البنت تأمر الجنية الأولى الجنية الثانية أن تمنح البنت القدرة على إفراز اللؤلؤ من فمها بعدد الكلمات التي تنطق بها، فتفعل (منح قدرة سحرية مادية للبطلة F_1). وعاد الأب إلى ابنته، فامتلأت كفاه باللؤلؤ المتساقط من فمها خلال ترحيبها به (القدرة السحرية تقضي على الفقر K_6)، الأمر الذي دفع الأب إلى الرجوع بابنته إلى البيت (عودة ↓) حيث أرغمته زوجته على الذهاب بابنتها منه إلى المنـــزل الذي وضع فيه ابنته لتلقى المصير نفسه (نقص a_5). لم يتردد الأب في الانطلاق بالبنت إلى المنـــزل ذاته وأغلقه عليها (انطلاق ↑)، وكالسابق جاءت الجنيتان لطرق الباب (اختبار D_1)، لكن البنت لم تفتحه إلا بعد امتناع، كما أنها رفضت أن تقدم لهما شيئا مما طبخته من لحم (ردفعل البنت E)، حينئذ قامت الجنيتان باغتصاب اللحم منها والتهامه، كما التهمتاها هي أيضا (عقاب U) .ولما جاء الأب يبحث

عن ابنته، فوجئ بالمنـــزل مفتوحا ولا أثر فيه للبنت، فعاد إلى زوجته باكيا ليخبرها أن الغول أكل البنت (الإخبار بهلاك البنت B_4.)).

الفتاة والإخوة السبعة(15)

((ملكة تحبل (المرحلة البدئية α)، فيحذرها الملك إذا ولدت بنتا أجمل منها فسوف يتزوجها. وكانت الملكة جميلة جدا ولا تسمح أن توجد امرأة أجمل منها (منع γ_1)، لكن الملكة وضعت بنتا أجمل منها (خرق المنع δ_1). وتسائل الملكة الشمس عمن هي أجمل منها (مساءلة ε_3) فتخبرها الشمس أن ابنتها هي الأجمل منها (المعتدية تتلقى خبرا عن البطلة ζ_1). وتحاول الملكة خداع ابنتها بالذهاب إلى الغابة للتنـــزه (محاولة المعتدية خداع البطلة η_1)، فتقبل البنت وتصطحب أمهـــا إلى الغابة (تواطـــؤ θ_1). وفي الغابة تتظاهر الـــملكة بالذهاب لجمع الحطب، وتعود إلى القصر تاركة البنت وحدها في الغابة (إبعاد البطلة B_5). اختبأت البنت بين قطيع الإخوة السبعة وسارت معه إلى منـــزلهم المعزول في الغابة ثم اختبأت هناك (البطلة تغاث بالاختباء Rs_4)، وتقوم بحاجيات البيت في غيبة الإخوة دون أن يكتشفوا مخبأها (البطلة تختبر بحسن التدبير المنـــزلي D_1). لكن الأخ الأصغر الأقرع استطاع أن يكشف البنت دون إخوته بالتغلب على النوم (تعرف على البطلة Q)، فرغب الإخوة السبعة في الزواج بالبنت (نقص a_1)، لكن البنت تقرر الزواج من الأقرع (زواج W^o). تتلقى الملكة خبر وجود ابنتها من تاجر يهودي (المعتدية تتلقى خبرا عن البطلةζ_1))، فتسعى عن طريق اليهودي للقضاء عليها بواسطة وضع الخاتم السحري في لسانها (خداع η)، وتقبل البنت الخاتم لتضعه في لسانها ليلا كما أشار اليهودي عليها (تواطؤ θ_1)، وهكذا تتمكن الأم المعتدية من موت ابنتها مؤقتا بواسطة الخاتم (أمر بقتل

البطلة A13). ولما استيقظ الإخوة السبعة فوجئوا بموت البنت (انتشار خبر الإساءة B4)، فهيأوا هودجا على ناقة مسنة ووضعوا فيه البنت، ثم أمروا الناقة أن تسرع بها ما أمكن، فانطلقت بها في الصحراء (تنقّل البنت على ظهر ناقـــة G2)، وتصادف أن كـــان ملك يصطاد فـــرأى الناقـــة وأمر بإحضارها، لكن جنوده عجزوا عن اللحاق بها، فوبّخهم الملك وأشار عليهم أن يتأثروا الناقة من بعيد إلى أن يأتي الليل حيث تتوقف الجمال عن السير خوفا من الظلام، وبذلك تمكنوا من القبض على الناقة (القبض على الناقة بالحيلـــة K1)، ويأخذ الملك البنت الميتة الجميلة إلى قصره لدفنها في محفل يليق بجمالها، لكن زوجته تصنع شرابا ودواء لها فتكتشف تحت لسانها الخاتم، وعندما انتزعته عادت البنت إلى الحياة (عودة الحياة للبطلة K9). أراد الملك الزواج بالبنت، لكنها طلبت ذات يوم التنـــزه مع بناته الست على الخيول (خداع η1)، ثم فرت بهن إلى الإخوة السبعة حيث تعود هي إلى زوجها (عودة البطلة إلى زوجها W2) بينما يتزوج باقي الإخوة بالبنات الست (زواج (W°)).

يتأسس تشكل هذه النصوص على تقنية التناوب بصورة جذرية، وهي تقنية مكنت من تفريع الحدث وتراوحه بين بطلي الحكاية وباقي شخصوها. ويجب ألاّ يفهم من هذا أن الحكاية العجيبة بالـــمغرب تتشكل في كثير من نصوصها بالنسبة إلى هذه التقنية من تناوب الأحداث عبر فعل الشخوص فحسب، بل إن هذا التناوب يشمل تناوب القصص داخل الحكاية الواحدة بطريقة مقطعية ؛ ففي الحكاية الأولى (ابن الرفاء) تتناوب وتتقاطع قصة الابن/الأمـــيرة مع قصة الرفاء/السلطان، فهي في مقطعها الأول تمتد بمحاولة ابن الرفاء الزواج بالأمـــيرة إلى غايـــة انكشاف أمـــره

أمام السلطان، لتبدأ القصة الثانية في مقطع آخر هي القصة المتعلقة محوريا بالرفاء والسلطان، التي تتوقف عند زواج الابن بالأميرة، لتستأنف إلى آخر الحكاية. فالتناوب هنا يتم بين قصتي زواج الابن بالأميرة وفوز الرفاء بالوزارة وبرضى السلطان. أما في الحكاية الثانية (الجن)، يحدث التناوب بين قصة البنت اليتيمة وقصة بنت الزوجة الثانية، وبالرغم من أن الحكاية تبدو وكأنها تقدم قصتين متطابقتين، إلاّ أن ذلك من زاوية أخرى يعطي الانطباع بالاختلاف التام بين القصتين المتناوبتين، سواء على المستوى النوعي للبطلتين أو على مستوى المصير المختلف. فالتناوب هو الذي مكن من تقديم قصتين متطابقتين بصورتين مختلفتين. وأخيرا نصل إلى الحكاية الثالثة (الفتاة والإخوة السبعة)، فهي تتناوب فيها قصة الملكة/ابنتها، مع قصة البنت/الإخوة السبعة، مع قصة البنت/الملك، لصنع جدلية الحياة والموت الحافتين بالبطلة، لتنتصر القصة الثانية (الحياة) في النهاية على القصة الأولى (الموت)، بل وعلى القصة الثالثة (الاغتصاب).

ج ــ **تشكل التحاكي** : فضلا عن التشكلين السابقين للحكاية العجيبة بالمغرب، نلتقي في متننا من هذه الحكاية بتشكل فريد لم يسبق لبروب أن أشار إليه، ولا نجده في الأنواع القصصية الشعبية الأخرى بالمغرب، وهو القائم على التحاكي أو الحكاية داخل الحكاية، ومن أجل البرهنة على ذلك، لنتأمل في تشكل هذه الحكاية:

ثلاثة تلعكايزات (16)

((كان هناك ثلاث عجائز يسكن معا بأحد المنازل، اشتهين أكل السمك، فاشترينه وهيئنه، ثم شرعن يأكلنه (المرحلة البدئية α)، ففضلت قطعة من السمك احترن حول من تأكلها (نقص as) لهذا اتفقن على

التباري في رواية أغرب حكاية، لتأكلها من كانت حكايتها أغرب (تنافس H_2). فتحكي العجوز الأولى أن رجلا غريبا عرض عليها مرة أن تذهب معه لنقش يدي زوجته (خداع η_1)، فقبلت وصحبته إلى بيته (تواطؤ θ_1)، لكنها أدركت أن من تنقش يديها هي شاب حكى لها كيف اختطفه الرجل الغريب ليستدرج بواسطته النساء بدعوى نقش يديه على أساس أنه امرأة وإعارته حليهن، ثم يقتلهن في الأخير ويستولي على الحلي الذهبية (اختطاف A_1)، ولما جاء الرجل الغريب وعرض على العجوز الإتيان بحليها لزوجته على سبيل الإعارة قبلت، وبدل أن تذهب إلى بيتها، قصدت أهل الشاب والباشا لإخبارهم (إخبار ζ_3)، فأتى (المخزنية)* وألقوا القبض على الرجل الشرير (عقاب U)، بينما عاد الشاب إلى ذويه (تحرير K_{10}).

ثم حكت العجوز الثانية أن رجلا جاء إلى بيتها، وطلب منها مصاحبته للقيام ب (الجذبة) التي تتقنها، فذهبت معه، وجاء بها إلى دار كبيرة فخمة، ثم أمرها أن تشرع في عملها قبل مجيئ المدعوين (طلب المانح خدمة D_7). وعليه، انطلقت العجوز في جذبتها، فشرع أشخاص مشوهون يدخلون تباعا، ويشاركون في الجذبة إلى نهايتها، حيث انصرفوا جميعا إلى حالهم (إجابة موفقة E_1)، ثم جاء الرجل إليها برماد وضعته في أطراف ثوبها (تسلم الأداة السحرية F_1)، وفي الطريق رمت به حانقة، وقصدت بيتها (رد فعل البطلة E)، حيث اكتشفت في طرف ثوبها بقايا ذهب، فعرفت أنها أضاعت بحماقتها الذهب (إضاعة الأداة السحرية a_2)، لذا خرجت مسرعة إلى المكان الذي رمت به الرماد، لكنها لم تجد شيئا (عقاب U).

وأخيرا جاء دور العجوز الثالثة، فحكت أن رجلا جاءها وطلبها أن تصحبه لغسل زوجته المتوفاة (نقص a_6)، فقبلت وصحبته إلى داره حيث

تركها مع الميتة ليأتي بالكفن (تدارك النقص K). وعندما خرج الرجل أطلت امرأة من حلقة السطح، وجعلت تبكي الميتة بحرارة على اعتبار أنها أختها، وطلبت من العجوز فتح باب السطح لتودع أختها (خداع η_1)، فلم يسع العجوز إلاّ أن تستجيب تأثرا، وبعد أن فتحت الباب لها تركتها مع الميتة، بينما ذهبت هي لإعداد مواد التنظيف (تواطؤ θ_1). ثم صعدت المرأة إلى السطح، دون أن تنسى شكر العجوز، بعد أن مزقت الميتة قطعة قطعة، مما أفزع العجوز (تشويه جسدي A_6)، فعمدت إلى قطع الجسد وغسلتها حين لم تفلح في الهرب، ثم انتظرت حتى جاء الرجل، فاختبأت وراء الباب، وبمجرد ما دخل خرجت هي من وراء الباب واندفعت هاربة (خداع η_3). لما اكتشف الرجل الأمر، انطلق غاضبا يبحث عن العجوز (مطاردة Pr_2)، التي لم تجد أين تختبئ سوى حصان ميت نتن، اضطرت للاختباء داخله، والصبر على أذى الدود (اختباء فرارا من المطارد Rs_4)، فلما أعيى البحث الرجل، انصرف إلى حاله، بينما عادت هي إلى بيتها لتسقط طريحة الفراش مدة ثلاثة أشهر (عودة إلى البيت $\downarrow$).

وهكذا اتضح أن حكاية العجوز الثالثة هي الأكثر غرابة، لذلك تنازلت لها صاحبتاها عن قطعة السمك (جزاء W_3)).

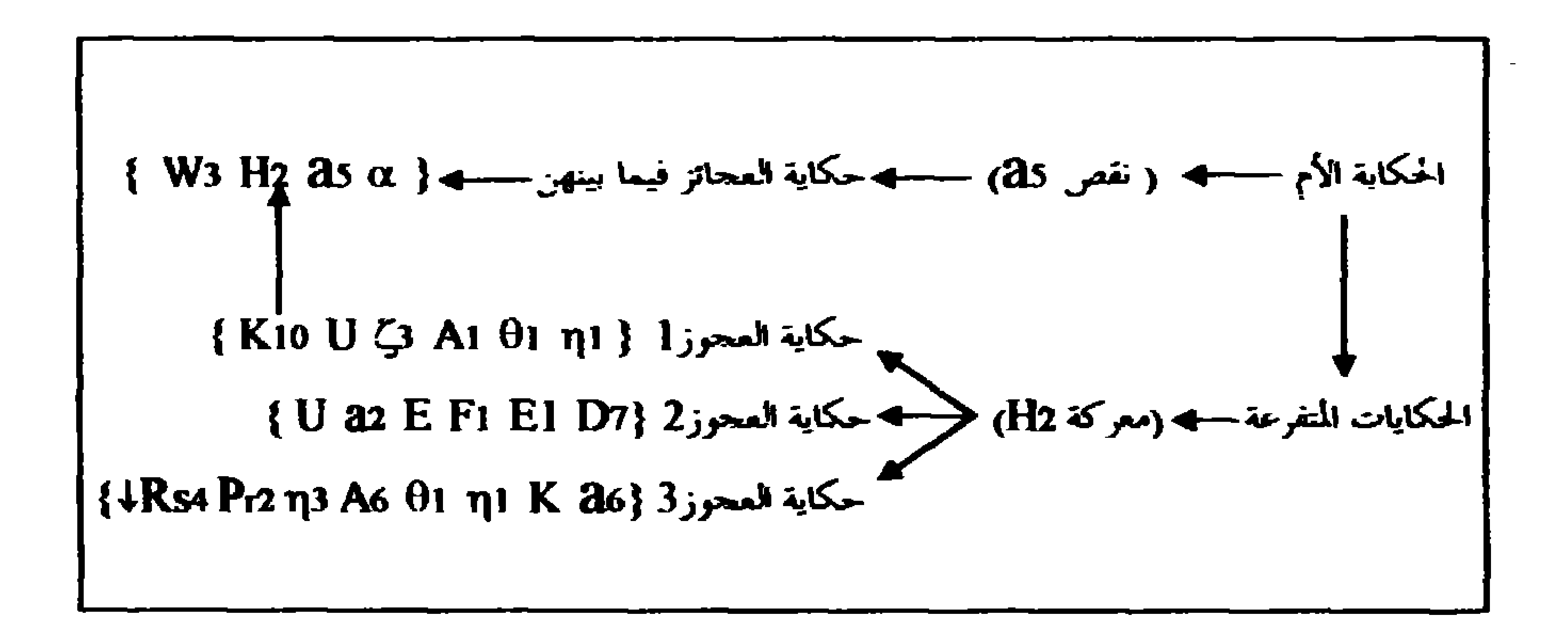
لئن كانت هذه الحكاية تتشكل في جزئياتها من الوحدات الوظيفية البروبية كغيرها من الحكايات العجيبة، على هذه الصورة :

a_2 E F_1 E_1 D_7 K_{10} U ζ_3 A_1 θ_1 η_1 H_2 a_5 α

W_3 $\downarrow$ Rs_4 Pr_2 η_3 A_6 θ_1 η_1 K a_6 U

فإنها على المستوى المقطعي، تتشكل من أربــع حكايات مستقلة لا ترتبط الحكاية الأم (نقص a) بالحكايات المتفرعة، ولا هــذه فيما بينها

رابط، باستثناء السياق الذي رويت فيه، وهو تبادل العجائز الثلاث الحكي من أجل الفوز بالسمك (تنافس H2). ولو قمنا بعملية تفكيك لهذه الحكاية بحيث نفك الارتباط بين مقاطعها صحبة وظائف كل منها، لأدركنا بجلاء هذه التقنية التشكلية المتميزة في النص كما توضحها هذه الترسيمة :



فبواسطة التحاكي يتحرك هذا النص متناميا في اتجاه نهايته. أما الحافز لهذا التحاكي، فهو السمك المتبقي، الذي أدى من وجهة النظر الجمالية وظيفة تمرير الحكايات المتفرقة، فلكي تأكل أي لتعيش يجب أن تحكي أعجب حكاية هنا، وهذا يذكرنا بتخريج تزفيطان تودروف في حق شهرزاد، القائل بأن التوقف عـــن الحكي يعني الموت(17)، علـــما بأن معمار هذه الحكاية كألـــف ليلة وليلة قائم على تعدد الحكي ضمن حكاية أم إطارية.

لعلنا بكل هذا نكون قد وقفنا على مدى الغنى التشكلي الذي تتمتع به الحكاية العجيبة بالمغرب؛ فمن التشكل البروبي المعروف، إلى التشكل المتقاطب، إلى التشكل المتناوب، إلى تشكل التحاكي.

ولما كانت الوظائف، مع الأهمية القصوى التي منحها إياها ف. بروب في تشكيل الحكاية العجيبة، لا تتحقق إلا من خلال فعل الشخصيات، لهذا نرى من اللازم هنا الوقوف عند أبطال وشخوص هذه الحكاية مثلما سنفعل مع أبطال وشخوص باقي الأنواع القصصية الشعبية بالمغرب لاحقا، وذلك من أجل التعرف على نوعيتهم، وإدراك الوظائف المنوطة بكل منهم.

أ ــ **مستوى فعل البطل** : فقد تنوعت شخصية البطل بشكل يغطي تقريبا جميع قطاعات المجتمع، مع مراعاة أسمائهم، وأوصافهم، وعملهم كما يبدو من هذه الأمثلة : السلطان، ابن السلطان، زوج، زوجة، حكيم، رفاء، صياد، عجوز، صديق – محمد، عتيق، الأمير أحمد، خالد، السي محمد، حديدان، حمو – فقير، أقرع، أبله، أمير، أميرة، رجل، امرأة، ابن آدم، فتاة، شاب، طفل، يتيم.

وأحيانا يتعلق الأمر بأكثر من بطل واحد، يتقاسمون البطولة في محاولتهم الفوز بموضوع البحث، كما هو الشأن في (حكاية الأخوين)(18)، وفي حكاية (الطير المغني) (19)، وحكاية (ياك ما طارليك) (20)، وحكاية (ابن الرفاء)، وفي حكاية (مغامرات اليتيمين) (21) .

ويمكن إجمال أهم الوظائف التي أنيطت بهؤلاء الأبطال عموما على طول المتن المدروس هكذا :

1 ــ البحث عن الزوج أو الزوجة (نقص a_1)، وتحقق ذلـــك (زواج W^o).

2 ــ البحث عن مصـــادر الرزق (نقص a_5)، والحصول عليها (إثراء W_3).

3 ـ السعي لاعتلاء العرش أو تولي الوزارة (نقص a_6)، والتمكن من ذلك (اعتلاء العرشW^o) .

4 ـ حب التمرس بالحياة وخبر تجارها (نقص a_6)، من أجل تحصيل النضج (إصلاح النقص K).

5 ـ العمل على التخلص من القوة الشريرة (نقص a_6)، والفوز بالأمن والاطمئنان (إصلاح النقص K).

أي أن الوظيفة الرئيسية العامة، لا تكون في متن الحكاية العجيبة بالمغرب، منوطة بالزواج أو اعتلاء العرش، أو الحصول على تعويض وفق ما حدده ف. بروب دائما. وإنما قد تخرج وظيفة البطل عن كل ذلك، لتتوجه إلى هدف آخر لا يمت بصلة إليه، مثلما هو الشأن في (التمرس بالحياة) و(التخلص من القوة الشريرة).

في حين تراوحت الوظائف الجزئية عامة بين النموذج البروبي الممتد عبر انطلاق البطل (انطلاق ↑) وزواجه (زواج W^o)، كما في حكايات (حكاية ملك الجن، وابنته وابن السلطان [22] - حكاية حمو رجل الثيران - حمو بوخروفة) مثلا، وبين النقص (نقص a) والإصلاح (إصلاح K)، مثلما نجد في حكايات (حكاية الغالية بنت منصور - عميّ الغولة [23] - ابن السلطان، بنت السلطان، وملك الغيلان [24] - يكون وينوحون.) أو الانتهاك (انتهاك δ)، أو التواطؤ (تواطؤ θ)، أو الزواج (زواج W^o)، أو الوساطة (وساطة B)، ثم العوْدة (عودة ↓)، كما نعثر في هذه الحكايات على التوالي (السمكة الجنية - قفطان الحب المنقط بالهوى [25] - اليتيمان[26] - لكمتي تبركوكش[27].). وحتى الحكايات التي تنتهـــي - حسب نموذج ف. بروب - بالزواج، فإنها لا تبدأ دائما بالانطلاق (↑)، من ذلك مثلا ما

نجده في حكايات (حكاية بنت السلطان والأقرع - التاج أحمد بـــن عمــرو [28] - عتيق والدهاهي [29] .)، التي تبدأ بالانتهاك(δ)، وحكايات (حكاية الحاج وبناته السبع، والعفريتة الخيرة، وابن السلطان [30] - درهم حلال ومثقال حرام [31] - طلة [32] - ابنادم كحل الراس[33] .) التي تنطلق من الوساطة (B)، وحكايتي (الفتاة والإخوة السبعة - تفاح الحبالة[34].) اللتين تتقدم وظائفهما وظيفة التواطؤ (θ). إلى غير ذلك من أنماط البداية، بل إن بعض الحكايات ينتفي منها الانطلاق تماما، وفق ما نلحظه في حكايات (حكاية الحطاب وعفريت الغابة [35] - إبن الملك والضفدعة [36] - لكديرة[37] .) .

إننا نضطر للتوقف هنا عن المزيد من الرصد لمظاهر الاختلاف بين اقتراح ف. بروب وما تتعامل معه الحكاية العجيبة بالمغرب من وظائف الأبطال المختلفة بكيفية خاصة، وذلك للانصراف إلى النظر في ظاهرة تعدد الأبطال في بعض النصوص من متننا من هذه الحكاية .

فنحن لا نجد في حكاية (إبن الرفاء) بطلا واحدا وحيدا، بل بطلين اثنين: الإبن/الأب؛ الأول يسعى للزواج بالأميرة فينتهي به المطاف إلى تحقيق ذلك، والثاني يسعى للفوز بصداقة السلطان وتولي الوزارة الأولى فكان له ما أراد .وبذلك توفر للحكاية مسلكان اثنان توزعت بمقتضاهما إلى شريطين بارزين متوازيين، حسبما يتبين من وظائف كل من البطلين المحددة كالتالي :

الإبن ← انتهاك δ_1 نقص a_1 استلام الأداة السحرية F_1 انتهاك δ_2 زواجW^o .

الأب ← تعرف على النقصB_4 تحول إلى حيوان $Rs6$ إصلاح K_1 خداع η_3 جزاءW_3 .

وفي (حكاية الأخوين) يتقاسم الأخوان البطولة كل على انفراد، بعد أن أساءت الأم إلى اليتيم منهما، ويؤولان إلى مصير واحد (اعتلاء أحدهما العرش، وتولي الآخر خلافته).أما في حكاية (مغامرات اليتيمين)، فإن انطلاقة البطلين واحدة، لكن مصيركل منهما مختلف؛ فبينما اختطفت الأخت وتزوجت بالسلطان، لحق الأخ بها في قصر السلطان وانتهى إلى قطع رأسه، فهما يخوضان معا مغامرات مشتركة حوالي نصف الحكاية تقريبا، ثم بعد ذلك تتفرق بهما السبل لتجمعهما في قصر السلطان مجددا .

لكن الأمر في حكاية (ياكما طارليك) يتعدى البطلين إلى ثلاثة أبطال، حيث ينطلق الأخ والأخت المطرودان لمواجهة مصيرهما المشترك، إلى أن يتزوج الغول الأخت ويُشغّل الأخ راعيا لقطيعه شرطا للإبقاء على حياتيهما. ثم يظهر في الثلث الثاني من الحكاية البطل الثالث (ابن الأخت)، ليربط مصيره بمصير الأخ (خاله) .

وتجدر الإشارة أخيرا، إلى أن أبطال الحكاية العجيبة بالمغرب، قد يتخلصون إلى الاضطلاع بوظائف هي من اختصاص شخصيات أخرى قد تكون مناقضة لها، كما هو الأمر بالنسبة لقيام أبطال بعض النصوص المدروسة (بالخداع η)، (والاستنطاق ε)، و(تلقي الخبر ζ)، و(الإساءة A). وهي وظائف خاصة بشخصية المعتدي حسب تحديد ف. بروب لدى دراسته لمستويات أفعال الشخصيات .

ب ـ **مستوى فعل البطلة** : تنحصر شخصية البطلة بمتننا في (الأميرة - البنت - الطفلة - الزوجة - الجنية)، بغض النظر عن الصفات الملصقة بها؛ كأن تكون بنت سلطان أو وزير أو حطاب أو تاجر، أو أن تكون البنت الصغرى، أو ذات اسم خاص .ولئن كانت بطلة متننا في الغالب هي

موضوع البحث، فإننا لا نعدم نماذج في هذا المتن تكون فيها البطلة باحثة عن البطل، كما في حكايات (التاج أحمد بن عمرو – قفطان الحب المنقط بالهوى – الحصـــان الفارسي (38).). على أننا من ناحيـــة ثانية، قد نفتقد شخصية البطلة في بعض هذه الحكايات، لاسيما تلك التي ينتفي منها الزواج في آخرها، مثلما نجد في (حكاية الحطاب وعفريتة الغابة – لغة الطيور (39) – حديدان الحرامي (40) – حكاية حـــمو رجل الثيران – اليتيمان – ثلاثـــة تلعكايزات – السلطان الكبير والسلطان الصغير (41) .).

إن حجم وظائف البطلة في متننا يتراوح بين المحدودية والكثافة .إذ في الوقت الذي لا نعثر فيه سوى على وظيفة واحدة لها بالحكاية هي وظيفة الزواج (W°)، كما في حكايات (السمكة الجنية – العجائب والغرائب (42) – اليتيمان – ابنادم اكحل الراس)، أو على وظيفتين اثنتين مثلما هو الأمر في (ابن السلطان وبنت البدوي (43) – يكون وينوحون – بنت السلطان المريضة)، حيث أضيفت إلى الزواج في الحكاية الأولى وظيفة بث العلامـــة (I)، وفي الثانية وظيفة المنع (γ)، وفي الثالثة وظيفة النقص (a) .في حين نجد حشدا نسبيا لوظائف البطلة المتعددة ببعض الحكايات على غرار ما هو وارد بحكاية (التاج أحمد بن عمرو)، حيث بلغ عددها ثماني عشرة وظيفة هي :

$$W^{\circ}\ K_1\ O\ G_1\ N\ C\ \varepsilon_1\ O\ G_2 \uparrow T_3\ \theta_3\ a_3\ a_3\ a_3\ a_3\ a_3\ \delta_1$$

وفي حكاية (لنجة والغول) (44) وصلت ثلاث عشرة وظيفة هي :

$$W_2\ K_8\ W^{\circ}\ O\ C\ Rs_6 \downarrow K_1\ I_2\ I_3\ B_4\ a_3\ \beta_3$$

وفي حكاية (حكاية الحاج وبناته السبــــع، والعفريتة الخـــيرة، وابن السلطان) بلغت وظائف البطلة اثني عشرة وظيفة هكذا :

$$W^{\circ}\ J_2\ \zeta\ H_2\ F_1\ B_1\ K_1\ \eta\ O\ \eta\ \beta_3\ B_1$$

مع إدخال ما هو مكرر منها في الاعتبار طبعا، مثل النقص (a) في الحكاية الأولى، والخداع (η) بالحكاية الثالثة مثلا. إلاّ أن هذا لا يخرج وظائف البطلة عن الإطار المحدود الذي أفسحته الحكاية العجيبة بالمغرب، لاسيما إذا قارناها بتمثلاتها لدى البطل، فسوف نصل إلى دلالة معينة تشير إلى تهميش المرأة بالحكاية كما هي مهمشة في المجتمع الذي يتداول هذه الحكاية. ويزكي هذا الطرح كون النوعية الوظيفية المنوطة بالبطلة قائمة على السلبية في أغلب الحالات. فالبطلة غالبا ما تتعرض للخداع (η)، فتستسلم له (θ)، وإذا تعرضت للإساءة (A) فضلت الانسحاب (↑)، وإن النقص لديها غالبا ما يتعلق بالحرمان من الزواج (a₁)، وفي الاتجاه نفسه يقع تزويجها من قبل أبيها أو مباركته إذا تزوجت دون علمه(W°). علما أن الأمر لا ينتهي إلى الزواج بشكل مطلق، فقد تكون هناك فلتات تتعلق بهدف آخر كإصلاح الخطإ (K) أو غيره. وكذلك قد نعثر بالمقابل على حالات نقيضة تماما تتجبّر فيها البطلة، فتقوم بالخداع (η)، وتسيء وتقسو وتظلم (A).

ج ـ **مستوى فعل المرسل:** الملاحظ بالنسبة لشخصية المرسل في متن الحكاية العجيبة المغربية المدروس هنا، أن وجودها بنصوص هذا المتن قليل جدا، وغالبا ما تكون هذه الشخصية سلطانا، إلاّ أنها قد تكون أبا أو أما أو أختا أو عجوزا. ونحن نستطيع أن نفرع هذه الشخصية إلى نوعين اثنين :

النوع الأول؛ وهو الذي يقوم فيه المرسل بإرسال البطل إلى إنجاز المهمة المنوطة به بشكل مباشر، كما في حكاية (اليتيمان)، إذ ترسل الأخت أخاها لجلب دواء موهوم لها، وفي نيتها أن يهلك فتتمكن هي من الزواج بعشيقها. وقد يتخذ الإرسال المباشر شكل أمر (γ_2) في بعض الحالات،

والنموذج الأمثل لهذه الحالة هو حكاية (حمّو بوخروفة)، التي توإلى فيها إرسال السلطان لحمو من أجل إنجاز المهمات الصعبة القاتلة، وفي غير قليل من السادية، قبل أن يزوجه ابنته ويوليه الوزارة .

النوع الثاني؛ وهو الذي تتسبب فيه شخصية المرسل في انطلاق البطل، وغالبا ما يكون ذلك بطريقة غير مباشرة، حسبما هو الأمر بالنسبة للصياد في حكاية (السمكة الجنية)، وللسلطان في حكاية (محمد الحكيم)، وللعجوز في حكاية (الطير المغني) وغيرها.

وإذا كانت الشخصية المرسلة قد ارتبطت بوظيفة واحدة في النوع الأول، ونقصد بها وظيفة إرسال البطل نفسها (B_1)، فإن المرسل في النوع الثاني قد يضيف إلى ذلك وظائف أخرى، كما نلمس في حكاية (حمو رجل الثيران)، حيث جمع الأب بين وظيفتي النقص (a_5) والاستنجاد مع الإرسال (B_1)، وفي حكاية (العجائب والغرائب) التي جمع فيها السلطان الإيعاز بالانطلاق من أجل المهمة الصعبة (M)، والتعرف على البطل (Q) حيث زوجه ابنته، وأيضا في حكاية (بنت السلطان العزباء)، إذ نلفي السلطان يجمع بين إرسال البطل لرعي مائة أرنب له في الحقل ثم يعود بها كاملة، لا تنقص واحدا (M)، فضلا عن مهمتين صعبتين أخريين (M)، وبين الـــخداع(η) .

د ـ **مستوى فعل المساعد** : حجم تواجد هذه الشخصية بمتننا في الحكاية العجيبة، هو حجم كبير يضاهي حجم تواجد البطلين الرئيسيين. وقد لا يقتصر الأمر على شخصية مساعدة واحدة بالنص، بل قد تتعدد هذه الشخصية لتصل إلى عدة مساعدين في الحكاية الواحدة، إذ نجد مثلا الإخوة السبعة، والعفريت، والغول، والخادم، والمرأة، والطائرين يضطلعون جميعا

بوظيفة المساعد في حكاية (ابن السلطان وبنت البدوي)، ونجد شخصيات السبع، والفأر، والحنش تقوم بهذه الوظيفة في حكاية (ابنادم اكحل الراس)، والمارد، والأخوات السبع، وأزواجهن العفاريت يشتركون كلهم في تأدية هذه الوظيفة بحكاية (محمد الحكيم)، إلى غير ذلك. وإن هذا ليحيلنا على ما توصل إليه ف. بروب فيما يتعلق بتوزع مستوى الفعل الواحد بين أكثر من شخصية (45).

إن الشخوص المضطلعين بوظيفة المساعد في متننا يتنوعون بين الإنس، والجن، والطيور، والحيوانات، والمسلمين، والمسيحيين، واليهود، وإن كانت هذه الوظيفة تنحصر بنصوص كثيرة في العجائز أساسا.

وعلى تعدد وتنوع المساعدين بحكاياتنا العجيبة، فإن الوظائف التي يضطلعون بها داخل النص، هي وظائف محدودة إلى درجة الشح، لهذا فهي كثيرا ما لا تتجاوز الوظيفة أو الوظيفتين، كنجدة الصياد لابن التاجر (R_{s9}) في حكاية (لغة الطيور)، وخروج الأم بالبنت (β_1) ومنعها من أخذ المثقال الزائف (γ_2) في حكاية (درهم حلال ومثقال حرام). وأما في حالة تعدد وظائف المساعد الواحد، فغالبا ما يصبح المساعد على صلة غير عابرة بالبطل أو البطلة، مثلما هو الشأن بين البطلة وأخويها في حكاية (الخادمة وكبتا الخيط) (46)، فقد نأيا عنها (β_1)، واشتاقا لها (a_1)، فبعثا بعلامة إليها لتلحق بهما (I_3)، واستنطقاها (ε)، وعلما بما أصابها (B_4)، فاكتشفا حقيقة الخادمة (E_x)، وتعرفا على أختهما (Q)، ومن ثم عاقبا البطلة المزيفة الخادمة المعتدية (U). وأيضا في حكاية (اليتيمان)، حيث استجوبت الغولـــــة الأخ (D_2)، وتتأثر لطيبته فتعمل على خلاصه (F_9)، ثم تعيد الحياة إليه بعد

أن قتلته أخته وعشيقها (K_9)، وتختبر مدى قدرته على استعادة عافيته لينتقم لنفسه (D_1).

وفي موازاة مع ذلك، فإن كمَّ وظائف المساعد يزداد تعددا عندما يتعلق الأمر بتقاسم أكثر من طرف لوظيفة المساعد، وهو ما نلحظه في حكاية (ابنادم اكحل الراس)، حيث يساعد الأسد البطل في حرث أرضـــه (K_6)، والفأر في بذرها (K_6)، والخنش في إنقاذ حياته من الموت (R_{s9}) بخدعة (η) أساء فيها إلى الأميرة (A)، كما نتبينه في حكاية (محمد الحكيم)، التي بنى فيها عفريت الخاتم السحري لمحمد قصرا رائعا (T_2)، وتعرف عليه أصهاره من الجن (Q) فحملوه إلى قصره المختطف (G_3) الذي استرجعه وزوجته بفضل الرسالة التي حملها صهره الجني السابع (I_3)، وبمجرد ما استرجع محمد الخاتم السحري أمر عفريته بمعاقبة اليهودي المعتدي، ففعل (U)، وبإعادة القصر إلى مكانه الأول بكل ما فيه، فأنجز ذلك (N). في حين نجد ف. بروب قد حصر وظائف المساعد في خمس وظائف لا غير هي ($T - N - R_s - K - G$)، أي التنقل، والإصلاح، والنجدة، وإنجاز المهمة الصعبة، وتغيير هيئة البطل[47] .

هـــ ـ مستوى فعل الواهب : الملاحظ فيما يتعلق بمستوى فعل الواهب بمتننا، قلة تواردە إذا ما قيس بمستوى أفعال البطل والبطلة والمعتدي. أما الشخوص المضطلعون بفعل الواهب، فيرتبطون أساسا بالقوى الخارقة كالجن والعفاريت والسحرة، وفي هذا الإطار ارتبط بعضهم بالقوة الإلهية المسكوت عنها وفق ما هو موجود في حكايتي (السلطان الكبير والسلطان الصغير – الفاهمة). ويلاحظ كما هو الشأن لدى المساعد، أن هذه الشخصية أيضا قد تتعدد إلى أكثر من واهب واحد، كالساحر والفقيه

بحكاية (لغة الطيور)، والجنيتين في حكاية (الجن)، والطائرين في (بنت السلطان التي تسببت في قطع مائة رأس إلاّ واحدة). وعلى عكس ذلك، فإن الواهب الواحد يؤدي في بعض النصوص إلى جانب وظيفته الأصلية وظيفة المساعد كذلك، حسبما نرى في حكاية (ابن الرفاء) بالنسبة للأب، وفي حكـــاية (السمكة الجنيـــة) بالنسبة للشاب الجميل (السمكـــة)، وفي (حكاية الحاج وبناته السبع، والعفريتة الخيرة، وابن السلطان)، بالنسبة للجنية، وفي حكاية (ابنادم اكحل الراس) لدى هذا الثلاثي : السبع – الفـــأر – الحنش. علما بأن الوهب بمتننا قد يكون أداة سحرية، أو مالا وجواهر، أو حكمة، أو حلا لمشكل، أو دواء، أو قدرة على إفراز الذهب واللؤلؤ عند الكلام.

بيد أننا أحيانا نجد الوهب يتم بطريقة غير مباشرة، كأن يهلك الأب أو غيره تاركا الأداة السحرية بمكان أشير إليه في إطار المنع، حسبما يتجسد بحكاية (محمد الحكيم) و(حكاية بنت السلطان والأقرع) وحكاية (مغامرة اليتيمين).

ونلحظ بالإضافة إلى كل ذلك، أن الواهب في متننا قد لا يقتصر على وظيفتين اثنتين هما التمهيد لإيصال الأداة السحرية (D)، ووضعها رهن إشارة البطل (F) دائما وفق ف.بروب، ووفق ما نجده في حكاية (بنت السلطان العزباء)، حيث تمهد العجوز بالسؤال عن حال البطل المهموم (D_2)، ثم تمنحه نايا سحريا (F_1) بعد أن أخبرها بقصته، بل إننا قد نصادف أحيانا الواهب ينجز وظائف أخرى مضافة إلى وظيفتيه الأساسيتين؛ فنحن نجد في حكاية (الجن) الجنيتين تختبران البنت اليتيمة (D_1) وتهبانها القدرة على إفراز اللؤلؤ من فمها عند الكلام (F_1)، ثم تختبران البنت الثانية (D_1) وتلتهمانها عقابا لها على سوء معاملتها وبخلها (U). وكذلك في

(حكاية الحطاب وعفريت الغابة)، إذ يستجوب العفريت الحطاب (D_3)، ويهبه الطاحونة السحرية (F_1)، ويحذره من العودة إلى الغابة (γ_1)، ثم يستجوبه عندما يعود (D_3)، ويهبه القصعة السحرية (F_1) ويمنعه من العودة إلى الغابة (γ_1)، وللمرة الثالثة استجوب العفريت الحطاب عند مخالفة أمره بالعودة إلى الغابة (D_3)، ووهبه قطا سحريا أسود (F_1)، وهو يمنعه من العودة إلى الغابة (γ_1). وهكذا نواجه بوظيفة العقاب لدى الجنيتين، ووظيفة المنع لدى العفريت، وهما وظيفتان ليستا من اختصاصهما في التنظير البروبي، دون أن تفوتنا الإشارة إلى تكرار الوظيفتين الأساسيتين للواهب أكثر من مرة بالحكاية الواحدة حسبما تبين في المثالين الأخيرين .

و ـ **مستوى فعل المعتدي** : يمكن أن نعتبر المعتدي هو الشخصية المقابلة لشخصية المساعد، لذلك فهي تتوفر بكثرة في متننا بحجم مماثل لحجم تواجد هذه الشخصية به. من غير أن يخلو الأمر من دلالـــة على طبيعة المجتمع الذي تداول هذه الحكايات، وهو مجتمع أكيد أنه كان يعيش في ظل مناخ ضاع فيه التوازن، فخاف فيه الإنسان من قوى الشر، مستعينا على مواجهته بقوى الخير.

لأمر ما لم يربط ف. بروب، عند دراسته لتوزع الوظائف بين الشخوص، هذه الشخصية بوظائف هي من طبيعتها. ذلك أنه حصر وظائفها في (Pr H A) أي في الإساءة، والمعركة، والمطاردة. بخلاف ما فعله بصورة جزئية حين درس وظائف الشخوص، حيث ربط شخصية المعتدي بالاستنطاق (ε)، وتلقي الخبر (ζ)، والخداع (η)، والهزيمة (J) كذلك.

والواقع أن هذه الوظائف هي من صميم مهمات المعتدي المساهمة في تطوير الحدث نحو تأزمه، ولا عبرة هنا بالأهم من وظائف المعتدي حتى نقصي غيرها في أية دراسة. بل إننا في متننا قد لا نعثر على أي من وظائف ف. بروب الثلاث (Pr H A) المنوطة بالمعتدي قطعا في بعض النصوص،

بدليل حكاية (ابن السلطان والضفدعة)، التي لم يقم فيها الأب السلطان المعتدي إلاّ بفرض مهمات صعبة ثلاث على ابنه (M)، بجانب خداعه له قصد الاستيلاء على زوجته الفاتنة (η_3)، دون أن نلاحظ وجودا للوظائف (Pr H A). وكذلك (حكاية ملك الجن، وابنته وابن السلطان)، التي يفر فيها الحكيم بالبطل (↑)، ويقطع به الفيافي والقفار المسكونة بالأرواح الشريرة (G_2)، مستهويا إياه بتحصيل الحكمة ليستولي هو على الأداة السحرية لنفسه (η_1)، فلا وجود بها للوظائف البروبية الثلاث أيضا.

علاوة على ذلك، فإننا في مستوى آخر قد لا نواجه بمتننا تلك الوظائف الثلاث مستقلة بالحكاية، إذ أنها تتجاور مع غيرها من الوظائف التي تطغى عليها إلى حد التهميش؛ ففي حكاية (الفتاة والإخوة السبعة) تنتهك الملكة منع زوجها الملك (δ_1)، وتستنطق الشمس عمن هي أجمل منها (ε_1)، فتعلم منهـــا الجواب (ζ)، وتستهوي ابنتها بالتّنـــزه في الغابـــة (η_1)، ثم تقودها إليها لتتركها هناك وحيدة (β_5)، لكنها تتلقى أخبارا عنها (ζ)، فتبعث يهوديا لوضع الخاتم السحري في لسانها لقتلها، حيث يستهويها (η_1)، ويتمكن من قتلها المؤقت (A_{13}).وفي حكاية (لغة الطيور) يرحل الأب بابنه إلى الحج (↑)، لكنه يتخلى عنه في مصر (B_5)، ويعود وحده إلى فاس (↓)، لينساه مدة عشر سنوات (A)، حيث عاد إلى الحج ثانية (↑)، فمر بمصر وعثر على ابنه وقد امتلك معرفة لغة الطيور، فيسأله بالسفينة عن حديث طائرين (ε)، ولما عرف منه أنه سيصبح هو حمالا وابنه سلطانا (ζ)، أضمر غضبه مراوغا ابنه (η)، إلى أن جاء الليل فألقى به في البحر (A_{10})، وعاد إلىفاس (↓)، ليجد بيته محترقا وزوجته تشتغل غسالة للثياب، فصار هو حمالا بعد أن خسر كل شيء (a_5).

ولعلنا ندرك هنا أيضا في ارتباط مع شخصية المعتدي، أن وظائفه تتكرر بشكل ملحوظ في النص الواحد. والمثال البليغ في تبيان ذلك هو حكاية (الغول معلم كتّاب)، فعلى طولها يقوم الغول بالإساءة إلى البطلة بطرق مختلفة (A_1 A_1 A_{18} A_{18} A_{18})، لكنه قبل ذلك يستخبرها عن حقيقته (ε_2)، وبعده يصلح إساءاته إليها بإعـــادة أبنائها لها والكـــف عن مضايقتها (K_{10})، وهو ما يميز المعتدي في هذه الحكاية، إذ قلما يصلح المعتدي ذاته ما أفسده، وفي حكاية (ياكما طارليك) التي يختال فيها النصراني للإيقاع بامحمد أولا(A_{17} M M M η_1)، وبالإبن ثانيا (η_1 η_1 M M M η_1 η_1M M a_1)، لم تكن وظيفته في كل المساحة المخصصة له بالحكاية إلاّ ما يندرج في الاعتداء على الآخرين، لكن الإبن يتمكن من قتله وأبناءه وزوجته.

هذا، ومن مظاهر الاتفاق في شخصية المعتدي بمتننا، أنها بقدر ما تتعدد وظائفها وتتكرر، فإنها أيضا تتفرع إلى عينات متنوعة من المشخصين لها، على غرار ما مر بنا بالنسبة لمعظم شخصيات الحكاية العجيبة الأخرى. فمن الطبيعي أن نجد زوجات الأب والزوجة الأولى أو الثانية، والخادمات، والعجائز، والسلاطين، والوزراء، والأميرات، والسحرة، والتجار، واللصوص، والجـــيران، والعفاريت، والغيـــلان، والحيوانات، والطيـــور، واليهود، والنصارى، وغيرهم من الأعداء، هم المؤهلون بالضرورة لأداء دور المعتدي حسبما يتطلبه الموقف والسياق، كما هو حاصل بحكايتنا العجيبـــة. لكن مع ذلك، ينبغي ألاّ نفاجـــأ إذا ما واجهتنا حالات كثيرة، يكـــون فيها المعتدي هو الأب أو الأم أو الإخوة ذاتهم. فقد سبـــق أن أشرنا إلى أن المجتمع الذي تداول هذه الحكايات، ربـــما كان مجتمعا مختـــلا وغـــير متوازن، وليس مستبعدا أن يكون ذلك هو سبب هذه القسوة المأســـاوية

اللإنسانية التي تجعل الآباء يحاولون التخلص من الأبناء، والإخوة يقسون بفظاعة على بعضهم. فقد رأينا سالفا كيف أن الأب السلطان في حكاية (ابن الملك والضفدعة) قد طمع في زوجة ابنه واحتال للتخلص منه بقتله حتى يصفو له الجو، وكيف أن الأم الملكة في حكاية (الفتاة والإخوة السبعة) عملت بحقد وأنانية على قتل ابنتها، حتى لا تنافسها في الجمال، وكيف أن الأب التاجر في حكاية (لغة الطيور) قد فرّط في ابنه بديار الغربة، ثم حاول قتله بإلقائه في البحر وهو نائم حتى لا يصبح سلطانا بينما يصير هو حمالا وفق نبوءة الطيور. ويمكن أن نضيف مثال الأختين اللتين رمتا بأبناء أختهما في البحر بدافع الغيرة والحسد في حكاية (الطير المغني)، ومثال الأخت التي تآمرت مع عشيقها لقتل أخيها الوحيد من أجل الزواج به، في حكاية (اليتيمان).

لكن كل هذا لن يلهينا عن الإشارة إلى الحالات التي يكون الأبطال الرئيسيون فيها هم المعتدين بالحكاية العجيبة المغربية .فنحن نلتقي في(حكاية الحاج، وبناته السبع، والعفريتة الخيرة، وابن السلطان) مع بطلها ابن السلطان يعتدي على شرف الأخوات الست ويعمل جاهدا للفوز بالأخت الصغرى السابعة، ويحاول قتلها ليلة زواجه بها انتقاما من حيلها، لولا الخدعة التي رتبتها الجنية .كما نلتقي مع الأميرة بطلة حكاية (بنت السلطان التي تسببت في قطع مائة رأس إلاّ واحدة)، وهي تطيح برؤوس العاجزين عن تكليمها، إلى أن كفها مولاي حميد عن ذلك وتزوجها .

على أن ثمة حتما نماذج من الحكايات العجيبة بالمغرب، تتميز بكونها حكايات اعتداء لا غير، ما دام الاعتداء يمتلك كل هذا الثقل بالحكاية العجيبة، حيث يتحول موضوع هذه النماذج إلى موضوع اعتداء ودحر

للاعتداء. ذلك أننا نواجه لأول وهلة الغولة في حكاية (مّا غولة وبابا عدي) وهي تلتهم أكباش بابا عدي وحمارته، وتهدده هو نفسه بالالتهام، وتتابعها خلال الحكاية وهي تطارد بابا عدي، ثم تحتال عليه بالمعركة الصورية للزواج به، فتنخرط في افتراس أكباش أهالي الدوار خفية، وأخيرا تحاول أكل بابا عدي بعد أن رحل الأهالي، لولا أن تداركه الملاك بحيلة قضى بواسطتها عليها. كما نلتقي بحمو في (حكاية حمو رجل الثيران) يلتهم ثيران أبيه حتى تسبب في فقره، ثم ينطلق إلى فاس، حيث انطلق ينهب دكاكين التجار، ودخل في معركة مع رجال القبيلة خارج فاس انتهت بانتصاره، وعندما غادر فاسا انخرط في عصابة لصوص، فعارك الغول الذي يتزهم وقضى عليه، لكن اللصوص غدروا به وتركوه في البئر، ولما تمكن من الخروج منها، قصدهم وفتك بهم، وبذلك أصبح سلطانا. وفي مثال ثالث أكثر دلالة على هذه الحالة، هو حكاية (السلطان الكبير والسلطان الصغير)، نلتقي بالتاجر الحسود الذي لا يكف عن إذاية التاجر الثاني، وبعد أن أصلح الناس بينهما خرجا للتنـــزه بعيدا عن المدينة، فذبح الحسود رفيقه، لكن الأقدار كشفت جريمته أمام السلطان بعد أن تناسى الناس الجريمة النكراء، فعاقبه.

ز ـ **مستوى فعل البطل المزيف** : من المحير أن توجد شخصية البطل المزيف في متننا من الحكاية العجيبة بصورة نادرة جدا ولافتة للنظر، مع أن الزيف من مستلزمات المجتمعات المختلة. غيرأننا نميل مرة أخرى إلى الاستئناس بالتفسير الاجتماعي الفارط ؛ إننا نفهم أن مجتمعا تتصدره القوتان المعتدية والمساعدة، لا مكان فيه لغير الكفء القوي، ومن هنا ندرة شخصية البطل المزيف الذي لا يملك شيئا من ذلك.ومهما يكن، فالمهم أننا نستطيع

أن نعثر ضمن متننا على عدد جد محدود من الأبطال المزيفين، يسمح بإثارة بعض القضايا المتعلقة بنوعيتهم ووظائفهم .

إن ثاني شيء يواجهنا بعد ملاحظة ندرة البطل المزيف بمتننا، هو الدور المعزول الذي يؤديه داخل الحكاية، بحيث لا يظهر غالبا إلاّ في نهايتها ليشوش على البطل الذي انتهى من المغامرة لتوه ويوشك أن يعود إلى مدينته ليتزوج البطلة أو يفوز بالتعويض .وقد تنبه ف. بروب إلى هذه الظاهرة حين قال في سياق دراسته للطرائق المختلفة لإدراج شخصيات جديدة في مجرى الفعل : ((ويحدث ألاّ يقال شيء عن البطل المزيف خلال تعداد الشخصيات في الوضعية البدئية، ثم نخبر فيما بعد بأنه يقيم في البلاط أو في البيت)) (48) .ولو التجأنا إلى صيغة حكائية نشرح بها الأمر، لوجدنا ضالتنا في حكاية (التاج أحمد بن عمرو)، فبصورة سريعة تمثل الفلاحة في آخرها دون مقدمات، لتستنطق الأميرة المستميتة في محاولة تخليص حبيبها من أجل الزواج به (ε)، وتتلقى منها كل المعلومات المتعلقة بمهمتها (ζ)، مما سهل على الفلاحة خداع الأميرة لتستأثر هي بالبطل (η) بعد أن تدعي بأنها محررته وحبيبته (L)، وبذلك تفوز بزواجها منه (W°)، لينكشف أمرها فيما بعد (Ex)، وتعاقب بقساوة (U).

وبالمقابل، فإن هناك حالات أخرى ينحصر فيها وجود البطل المزيف ببداية الحكاية، ثم سرعان ما يختفي منها بالمرة .ويمكن أن نستشهد على ذلك بحكاية (بنت السلطان التي تسببت في قطع مائة رأس إلاّ واحدة)، إذ نجد محمدا يتولى العرش (W_0) ويرغب في الزواج بالأميرة القاسية (a_1)، دون أن يسمع لأي تحذير (δ_1)، وينطلق (↑) تاركا لأمه علامة حياته أو موته (I_3)، إلاّ أنه يفشل في إنجاز المهمة الصعبة (Ex)، فتقطع رأسه (U)،

وعندئذ يختفي تماما من عالم الحكاية، فاسحا المجال للبطل الحقيقي لينطلق في مغامرته التي تصب في الاتجاه ذاته، مع فرق أنها تكلل بالنجاح والزواج بالأميرة المستعصية. وهنا ندرك إضافة جديدة لنوعية البطل المزيف، فليس من الضروري أن يكون صاحب دعوى كاذبة متحايلة (L)، بل إنه من الممكن أن يتمظهر أيضا خلال الشخصية التي تفشل فيما ينجح فيه البطل الحقيقي .ولنا في ذلك أمثلة أخرى ننتقي منها حكاية (الجن)، فبقدر ما كانت البنت اليتيمة في هذه الحكاية لطيفة وكريمة مع الجنيتين بالمنـــزل المهجور، فاستحقت منحها القدرة على إفراز اللؤلؤ عند تكلمها، كانت البنت الأخرى التي انطلق بها الأب إلى المنـــزل نفسه (↑)، على عكس ذلك تماما: جافة، وبخيلة معهما (Enég)، مما جعل الجنيتين تقومان بالتهامها (U). وكذلك الأمر في حكاية (حديدان الحرامي)، حيث يصيب العياء الأبناء السبعة (a_6)، فطلب ستة منهم أن يبني لهم أبوهم أكواخا من قصب، ثم يتركهم ويرحل عنهم (δ_2)، لذا سهل على الغولة أن تأكلهم (A_{14})، في حين طلب حديدان أن يكون بيته من حديد، مما جعل الغولة تعجز عن أكله. وفي حكاية (بنت السلطان المريضة)، انطلق الأخوان الذكيان كل على حدة بالتفاحة إلى القصر (↑)، لكنهما يفشلان معا بعد كذبهما على الساحر (E_1)، ثم يعودان إلى أبيهما (↓)، ولا ينجح في تبليغ التفاحة/الدواء إلى القصر ويتزوج الأميرة سوى الإبن الأبله.

بطبيعة الحال إن الحضور الجزئي للبطل المزيف في أول الحكاية أو آخرها ليس قاعدة مطلقة، فليس هناك ما يمنع من حضور هذا البطل بالحكاية من المنطلق إلى المنتهى، مساهما بشكل سلبي ومواز لفعل البطل الحقيقي في صنـــع حركتها وتجسيد حدثها. ولعـــل حكاية (الخادمة وكبتا

الخيط) (49) مثال دال على هذه الظاهرة بصورة أكثر وضوحا؛ فالخادمة بهذه الحكاية تظهر في مطلعها صحبة البطلة الحقيقية، ومن خلال علاقتهما المتناقضة المتطورة في اتجاهين متعاكسين، ينمو الحدث ويتأزم ثم ينفرج. ذلك أن الخادمة في مرحلة أولى تطلب من البطلة أن تسمح لها بركوب بغلتها بعلة عيائها الشديد (D_7)، وفي مرحلة ثانية تعمل على خداع البطلة لتستبدل هيئتيهما (η_1)، وفي مرحلة ثالثة تصل المرأتان إلى الأخوين متنكرتين على هذه الصورة المقلوبة التي تبادلتا فيها موقعيهما (O)، فتدعي الخادمة أنها أختهما، وأن الأخرى هي الخادمة (L) وبعد اقتناع الأخوين بهذا الزيف إلى حين (θ) جاء الوقت الذي اكتشفا فيه حقيقة الأمر (Ex)، فعاقبا الخادمة عقابا شديدا (U) بعد أن أعادت وضعها ووضع البطلة الحقيقية إلى حاليهما الطبيعيين (K_8).

وأما ثالث ملاحظة يمكن إثارتها بصدد هذه الشخصية في الحكاية المغربية العجيبة، فذلك أنها تتميز بازدواج الوظيفة أحيانا، فتكون شخصية معتدية وبطلا مزيفا في الآن ذاته. وهذا ما نلمسه في حكاية (الخادمة وكبتا الخيط) هذه بوضوح كبير، حيث تطالب الخادمة الأخت بالسماح لها بركوب بغلتها (D_7)، وعندما تمتنع هذه عن ذلك تحاول خداعها للحلول محلها (η_1)، وهكذا تتمكن من الإساءة إليها بسحرها عبدة سوداء (A_{11})، وبذلك تتوفر في الخادمة صفة الشخصية المعتدية، إلا أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل إن المسار السردي يتخلص بالخادمة من صفة الاعتداء إلى البطلة المزيفة، حيث تصل متنكرة مع البطلة الحقيقية إلى الأخوين (O) وتدعي أنها أختهما الفعلية (L)، ثم تضطر إلى إعادة وضعها ووضع البطلة

إلى حاليهما السابقــين (K8) قبل أن تعاقب أقســى عقاب كما يحصــل للشخصية المعتدية غالبا (U).

انطلاقا مما جاء في الأمثلة التي استشهدنا بها للاحتجاج عن طبيعة البطل المزيف وفعله وتموقعه في الحكاية العجيبة المغربية، نستطيع أن نهتدي إلى نوعية الوظائف المرتبطة بهذه الشخصية في حكايات متننا. ففضلا عن توفر وظائف الانطلاق (↑) ورد الفعل السلبي (E nég) والدعوى الكاذبــة (L)، التي حددها ف. بروب لهذه الشخصية، نجد وظائف الاستنطاق (ε) وتلقي الخبر(ζ) والخداع (η) والزواج (W) والإصلاح تحت الضغط (K)، مرتبطة بالبطل المزيف في متننا يقاسم فيها شخصية المعتدي، بل إننا يمكن أن نزعم هنا أن وظيفتي الاكتشاف (Ex) والعقاب (U) هما وظيفتان تعنيان البطل المزيف مثل المعتدي؛ إذ هو الذي ينكشف عجزه عمليا خلال الفعل، وينفضح بهتانه أمام العيان (Ex)، وهو الذي يقع عليه العقاب الشديد نتيجة ادعائه الظالم أو سوء تصرفه (U).وأخيرا نخلص إلى ملاحظة شاملة لكل هذه الشخصيات، ألا وهي قيام بعضها بوظائف هي من اختصاص غيرها، إذ عثرنا على البطل أو البطلة يسيئان (A) ويخدعان (η) ويستنطقان (ε) ويتلقيان الأخبار (ζ)، إلى جانب وظائفهما القارة. وألفينا المرسل لا يكتفي بوظيفة الإرسال (B_1) فقط، بل يضيف إلى ذلك وظائف مثل النقص (a) واقتراح المهمة الصعبة (M) والتعرف (Q) والخداع (η). بينما التقينا مع الشخصية المساعدة في وظائف الخروج (B_1) والمنع (γ) واستجواب البطل (D) والخداع (η) والإساءة (A) والتعرف (Q) والعقــاب (U) والعــودة (↓)، فضلا عن وظائف (T N Rs K G) التي حددها ف. بروب لهذه الشخصية .وكذلك الأمر بالنسبة لوظائف الواهب، فهذه الشخصية لم

تقتصر على وظيفتي التحية والاستجواب (D) ومنح الأداة السحرية (F)، ولا على الاضطلاع بمهمة المساعد أيضا، بل إنها قد تضيف إلى كل ذلك وظائف تناط في الحكاية العجيبة عادة بشخصيات أخرى، مثل العقاب (U) والمنع (γ)، أما المعتدي الذي قرن به ف. بروب وظائف (Pr H A) أساسا، فقد رأينا أنه يؤدي أحيانا بحكاياتنا العجيبة وظائف الاستنطاق (ε) وتلقي الخبر (ζ) والخداع (η) والهزيمة (J) والمهمة الصعبة (M) والانطلاق (↑) والسفر (G) والانتهاك (δ) والطرد (Bs) والعودة (↓) والنقص (a)، بل وحتى الإصلاح (K).

وفي الأخير وجدنا البطل المزيف ينجز وظائفه (L E ↑nég) ووظائف أخرى ليست له، هي الاستنطاق (ε) وتلقي الخبر (ζ) والخداع (η) والإصلاح (K).

وبذلك يكون المتن المغربي من الحكاية العجيبة، قد أفلت من سلطة الوظائف المحددة التي قيد ف. بروب بإكراهاتها شخصوص الحكاية العجيبة، إلى حرية الفعل والتعدد الوظائفي، وفق ما يقتضيه الموقف. وفي ذلك ما فيه من إغناء للحدث، وتعميق للبعد الإنساني الذي يستعصي على الضبط السيمتري لكل تقعيد أو تنظير. وتلك أهم إضافة أنجزتها الذاكرة الشعبية المغربية للحكاية العجيبة خلال تداولها الطويل لها داخل الأسر وبالساحات العمومية في الماضي.

* * *

ماذا نستفيد من كل ما ورد في شأن الحكاية العجيبة بالمغرب خاصا بالمتن والوظائف والشخصيات ؟ .

إننا بلا شك قد أدركنا مدى غنى متننا من هذه الحكاية، وما اتصف به من تعدد وتنوع لاسيما إذا تذكرنا أنه لم يتكوّن إلاّ من نماذج لمتن أوسع لم يكن في الإمكان استدعاء كل نصوصه هنا بسبب كثرتها المفرطة .

وأما بالنسبة للوظائف، فيلاحظ أن الرواة الشعبيين بالمغرب، قد حافظوا على التشكل العالمي لبنية الحكاية العجيبة، لهذا التزموا فيها بكل الوظائف التي رسمها لها ف. بروب، وأصبحت ذات صبغة عالمية كأي قاعدة علمية ضابطة لنظرية معينة. إلاّ أنه قد تبين لنا جليا أن الراوي المغربي مارس حرية ملحوظة في تشغيل هذه الوظائف بوعي أو دون وعي منه، من أجل تشكيل بنية الحكاية بالصورة التي ترتضيها الذهنية الجمعية المحلية وحساسيتها العامة، فكان أن أفرزت هذه الحرية أنماطا تشكلية متعددة حصرناها في : التشكل المتقاطب، والتشكل المتناوب، وتشكل التحاكي.

وكذلك أمكننا أن ندرك مدى احتفال الحكاية العجيبة المغربية، بمعظم الشخصيات الضرورية، التي تتأسلب الحياة في الحكاية العجيبة من خلال أفعالها بطبيعة الحال، مع استثناء ما يتعلق بالشخصية المرسلة والبطل المزيف. على أن الحكاية العجيبة المغربية سمحت من جهة أخرى بتنقل بعض شخصياتها بين وظائف ليست لها ولا هي من اختصاصها، فضلا عن الوظائف المنوطة بها جماليا في الحكاية العجيبة عادة، وهو تنويع يسمح بتبادل المواقع بين الشخصيات واحتداد الجدل بين مواقفها، مما يساعد على تطوير الحدث عبر علائق الشخصيات المتوترة .

كل ذلك وغيره يؤكد ما أثرناه في مستهل هذا الفصل من طرح يتعلق باضطراب الحكاية العجيبة المغربية بين الاستعارة والأصالة، كما هو الحال في الحكاية الشعبية أيضا، وهو ما سنـــزداد تأكدا منه في الفصل الثاني.

الفصل الثاني
الحكـــايـــة الشعبية
وإكراهات الضبط المورفولوجي

إننا ندخل مغامرة دراسة الحكاية الشعبية مورفولوجيا متهيبين، مادام بعض الباحثين يجعلونها نوعا قصصيا شعبيا مستعصيا على التجاوب مع هذا النوع من الدراسة (1)، لما يتميز به من تنويع في الموضوعات، وتسيب في الوحدات الوظيفية، وبعد عن الانضباط لقالب محدد، وافتقار إلى التوقع، على شاكلة الحياة اليومية ذاتها بما تتسم به من تخبط ومفاجآت ، على خلاف الحكاية العجيبة، التي تكاد تكون حقلا وحيدا لمثل هذه الدراسة عادة، والتي تتمتع بتراتب الوحدات الوظيفية وتتابعها خلال مسار مضبوط ومؤد إلى نهاية مرسومة ونتيجة متوقعة .

لكن متى كانت مناهج الدراسة الأدبية مرهونة بنوع أدبي دون آخر؟. إننا نعتقد، كما أصبح بديهيا، أن من أهم شروط المنهج الأدبي قابليته للتطبيق على مختلف الأجناس والأنواع الأدبية، دون أن يغير من هذه الحقيقة حجم المكونات الفنية بها وطريقة اشتغالها، حيث يظل الكشف الموضوعي عنها وعن ديناميتها من الأهداف البارزة للمنهج .وبهذه القناعة يمكن دراسة حتى النصوص الرسمية المنتمية إلى مختلف الأجناس و الأنواع، بواسطة المنهج المورفولوجي المعتمد في بحثنا هذا. لذلك فإننا لا نرى أي حرج في دخول مغامرة دراسة الحكاية الشعبية المغربية بهذا المنهج، بل ومقاربة الحكايتين الخرافية والمرحة بواسطته أيضا كما سيرد فيما بعد، والعبرة بالنتائج ؛ فهي التي تؤكد أو تنفي صلاحية هذا المنهج أو ذاك.

بعد إقرار هذه الحقيقة، يصبح مشروعا طرح مثل هذه الأسئلة : أيّ الوحدات الوظيفية مورفولوجيا تواجهنا في حكايتنا الشعبية ؟ وما مدى مساحتها وطبيعة نوعيتها ؟ وماذا عن أفعال أبطالها وشخوصها ؟ ثم ما هي المستجدات التي تحققها حكايتنا الشعبية على كل هذه المستويات ؟.

الحقيقة أننا سنعثر في متننا من هذه الحكاية على معظم الوحدات الوظيفية التي عرفناها في الحكاية العجيبة، فهي لا تشذ عن أخواتها في هذا، وإن لم تصل إلى العدد نفسه بهذه الحكاية، على أننا قد نجد مقابل ذلك وحدات وظيفية جديدة في نصوص هذا المتن لم نر بعضها لا في الحكاية العجيبة، ولا في الحكاية الخرافية، ولا في الحكاية المرحة، بينما سنجد بعضها الآخر في الحكايتين الأخيرتين فحسب. وإضافة إلى ذلك ستتبين في حكايتنا الشعبية ميلها الملحاح إلى تكرار بعض الوحدات الوظيفية داخل النص بصفة خاصة لافتة للنظر .دون أن ننسى في هذا الصدد الإشارة إلى أن الأبطال والشخوص هنا في هذه الحكاية قد تحولوا إلى أنماط تختزل الواقع وتجسد قيمه وتحمل محاذيره.

وإذا انتقلنا إلى تفصيل كل ذلك، مراهنين على الإمساك بنتائج موضوعية مضمونة تبرر هذا الاجتهاد لدراسة حكايتنا الشعبية مورفولوجيا، فسنفاجأ أولا بانعدام التوازن بين طول كثير من الحكايات الشعبية وقلة وحداتها الوظيفية. فقد بلغت حكاية (صنعة بوك لا يغلبوك) (2) أربع عشرة ورقة من القطع الكبير، وشغلت حكاية (لاللاّ تفوفيت) (3) عشر أوراق على سبيل المثال، مما يمنعنا من إثباتهما هنا، ومع ذلك، فإن الوحدات الوظيفية للحكاية الأولى لا تتجاوز خمس عشرة وحدة وظيفية على هذا النحو : (النقص a، الإصلاح K، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، المنع γ، الخداع η،

التواطؤ θ، الإساءة A، الانتهاك δ، الاكتشاف Ex، النجدة Rs، إدراك الخداع إ، النأي β، التعويض W3، العقاب U). في حين لم تبلغ الحكاية الثانية إلاّ اثنتي عشرة وحدة وظيفية هي : (النقص a، المنع γ، النأي β، الإساءة A، الإخبار ζ، الاستنطاقε، الاكتشاف Es ، الخداع η، التواطؤ θ، الانتهاك δ، الإصلاح K، النجدة Rs). وقس على أشباه هاتين الحكايتين. غير أننا في نصوص أخرى أقل طولا نفاجأ بانحسار الوحدات الوظيفية لحكايتنا الشعبية إلى ما تحت عشر وحدات وظيفية، حيث تصل في بعض الحالات إلى أربع فحسب، على غرار ما سنراه بالحكايتين الخرافية والمرحة لاحقا. وبما أن قصر النصوص التي يلاحظ فيها ذلك يسمح بإثباتها لتبين هذه الحقيقة، فإننا نسوق هذا النموذج مع استخلاص وحداته الوظيفية القليلة:

المرأة والديك (4)

((كانت هناك امرأة زوجها يشتغل بالتجارة في الدجاج والديكة. وعندما يعود إلى المنـــزل من السوق ينادي على زوجته لتعتني بالطيور، فتسأله هي :

– هل بين الدجاج ديك ؟

وإذا أجابها إجابة تأكيدية، لبست لحافا وتلثمت قبل حضورها (المرحلة البدئية α). فسألها زوجها متعجبا ذات يوم :

– لماذا تغطين وجهك أمام ديك ؟ (الاستنطاق ε).

وأجابته هي :

– لكن ألا ترى أنه ذكر ؟ (الإخبار ζ).

وهكذا اعتقد الرجل المسكين أن امرأته كانت أشرف من في المدينة وافتخر بذلك .إلاّ أنه ذات يوم رغب في التأكد من أن امرأته كثيرة الوفاء له حقا، خلال غيابه، وتظاهر بأنه ذاهب في سفر، وقال لها :

- سأذهب اليوم في سفر، ولا أعرف متى سأعود .

وخرج من المنــزل، واختبأ إلى المساء حيث ربض بباب منــزله (الـــخداعη). وفي منتصف الليل شاهد رجلا يصل وامرأته ذاتها تفتح له الباب (الاكتشاف Ex.)).

وهكذا، لا تصل الوحدات الوظيفية لهذه الحكاية إلاّ إلى أربع بعد المرحلة البدئية كما يلي:الاستنطاق (ε)، الإخبار (ζ)، الخداع (η)، الاكتشاف(Ex).

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى بحث حجم الوحدات الوظيفية التي تشكل متننا من الحكاية الشعبية بالمغرب. ولنبدأ أولا بتحديد دليل هذه الوحدات، فهذا النوع السردي قد شغّل عندنا خمسا وثلاثين وحدة وظيفية نثبتها هنا مرتبة وفق درجة ترددها داخل المتن :

الوحدة الوظيفية	درجة ترددها بـالـمتن	الوحدة الوظيفية	درجة ترددها بـالـمتن
النقص a	32 مرة	الاحتكام ك	4 مرات
الإخبار ζ	25 مرة	الوساطة B	4 مرات
الخداع η	24 مرة	دعوى كاذبة L	4 مرات
الإساءة A	23 مرة	التصريح بالحكمة ح	4 مرات
الاستنطاق ε	22 مرة	إدراك الخداع !	3 مرات
المنع γ	21 مرة	التعرف Q	3 مرات
التواطؤ θ	21 مرة	علامة I	مرتان
الإصلاح K	20 مرة	التهكم ت	مرتان
الانتهاك δ	12 مرة	المطاردة Pr	مرتان
العقاب U	12 مرة	الزواج W°	مرتان
النجدة Rs	11 مرة	مهمة صعبة M	مرتان
النأي β	10 مرات	مهمة ناجزة N	مرتان
الاكتشاف Ex	8 مرات	استهلال الفعل المعاكس C	مرتان
الانطلاق ↑	8 مرات	التعريض ض	مرة واحدة
الاستجابة ج	8 مرات	التنقل G	مرة واحدة
التعويض W3	7 مرات	الإحسان إ ح	مرة واحدة
العودة ↓	6 مرات	الوعظ و	مرة واحدة
التعاقد ع	5 مرات		

اللافت للنظر في هذا الجرد أن الحكاية الشعبية المغربية، قد شغلت أكثر من إحدى وثلاثين وحدة وظيفية وهو عدد الوحدات التي استخدمتها الحكاية العجيبة أي إحدى وثلاثين حسب تحديد ف. بروب. لكننا لو عدنا

للتأمل في هذا الجرد مرة أخرى لأثار انتباهنا ورود ما يقارب نصف هذه الوحدات الوظيفية بصورة نادرة في المتن المدروس المحتوي على خمس وثلاثين حكاية شعبية، حيث نزل إلى أقل من خمس وحدات في بعضها، لهذا يمكن القول إن متوسط الوحدات الوظيفية النشيطة بمتننا ينحصر بين خمس وثماني عشرة وحدة وظيفية.

هذا بالنسبة للمتن، أما على مستوى النص الواحد فقد سبقت الإشارة إلى أن عدد الوظائف قد نزل بالحكاية إلى أربع وحدات لا غير. والآن جاء الوقت للتعرف على الحد الأقصى لهذه الوحدات وحجم كثافتها بالنص الواحد. ففي هذا المضمار يتبين من خلال قراءة نصوص المتن المدروس من الحكاية الشعبية بالمغرب، أن أقصى ما بلغته الوحدات الوظيفية بحكايات هذا النوع السردي الشعبي، هو إحدى وعشرون وحدة، وذلك بحكاية (عايشة لعبو) ،s، الطويلة، وإن كان هذا العدد ليس مطردا في باقي الحكايات الشعبية أو أكثرها، بل إنه نادر جدا إلى حد أن ما هو ملحوظ في هذا الصدد، هو طغيان النصوص ذات الوحدات الوظيفية المتراوحة بين خمس وحدات واثنتي عشرة وحدة. فمن أصل خمس وثلاثين حكاية شعبية، احتوت أربع منها على خمس وحدات، واثنتان على ست وحدات، وست منها على سبع وحدات، واثنتان عليّ تسع وحدات، وخمس منها على عشر وحدات، وأربع على إحدى عشرة وحدة، وثلاث منها على اثنتي عشرة وحدة وظيفية. وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن حكايتنا الشعبية تشترك مع الحكايتين الخرافية والمرحة بالمغرب في الاقتصاد في عدد الوحدات الوظيفية مع طولها وقصرهما، عكس الحكاية العجيبة التي كثيرا ما تحتضن أزيد من

عشرين وحـــدة وظيفية، حيث تصل فـــي بعض الحالات إحدى وثلاثين وحدة.

لكن، ماهي خصائص هذه الوحدات الوظيفية المعتمدة في الحكاية الشعبية بالمغرب ؟، وماذا يمكن أن يميزها عن مثيلاتها بالأنواع السردية الشعبية الأخرى ؟.

إننا ندرك هنا أن الحكاية الشعبية المغربية تعيد إنتاج معظم الوحدات الوظيفية اللصيقة بالحكاية العجيبة، وإن ببعض التحوير أحيانا، كما حدث لوحدة الاكتشاف (Ex) التي لم تعد هنا مقتصرة على انفضاح أمر البطـــل المزيف، بل أصبحت تدل على مطلق الاكتشاف، وكالمنع (γ) الذي أضيف إليه المنع المضاد، والاستنطاق (ε) الذي لم يعد مرتبطا بالخداع بل أصبح هنا دالا على الرغبة في المعرفة، والإخبار (ζ) كذلك كف عن أن يكون تزويدا للمعتدي بالضروري من المعلومات، بل أضحى دالا على تزويد أي شخصية بذلك ولأهداف مختلفة، والنجدة (Rs) أصبحت هي الأخرى تدل على مختلف مظاهر الإفلات من الأذى .غير أنه ليس هذا كل هدفنا من هذه النتيجة، بل هناك هدف آخر تحققه هنا الحكاية الشعبية المغربية، ذلك أنها قد تميزت بتشغيل أكثر وحدات الحكاية العجيبة خصوصية مثل دعوى كاذبة (L)، والتعرف (Q)، والاستغاثة (B1)، مما لا نعثر له على أثر بالحكايتين الخرافية والمرحة .

وبهذا المعيار نكتشف أيضا إضافة إلى هذا التحول في وظائف مثل هذه الوحدات، تحولا آخر يخص علاقة الوحدات الوظيفية فيما بينها، فلم يعد المنع (γ) يتبعه الانتهاك (δ) دائما كما هو معروف بالحكاية العجيبة، بل تردفه هنا وحدة وظيفية جديدة اكتشفناها في متننا هي وحدة الاستجابة

التي ننعتها بالحرف العربي (ج)، وهي وحدة مناقضة تماما لوحدة الانتهـــاك (δ) التي اعتدنا في الحكاية العجيبة اقترانها بوحدة المنع (γ) ضمن ثنائية مترابطة، ونستدل على ذلك بحكاية (كل شي من المرأة) (6). فإن الجارية عندما منعت زوجها الحطاب من بيع الحطب في الغد، آمرة إياه أن يأتي به إليها، لم يكن رد فعله هو مخالفة منعها ذاك ولا تجاهل أمرها، ليفعل ما هو مخالف بالمرة لذلك، بل إنه عمل بكل ما أشارت به عليه، مستجيبا بذلك لرغبتها هي وليس لديدنه مع الحطب حيث اعتاد عرضه للبيع في السوق، مما كان وقوعه حتميا لو أن النص كان حكاية عجيبة، فارتداف الانتهاك (δ) للمنع (γ) من ثوابت الحكاية العجيبة وليس الشعبية. إلا أن هذا لا يمنع من أن يلي الانتهاك المنع في الحكاية الشعبية أحيانا، فبعض نصوص هذه الحكاية قد يتم فيها ذلك على منوال الحكاية العجيبة.

ولأمر ما، وربما لطبيعة الحكاية الشعبية، استحوذت على نصوص متننا ثنائيات (النقص a/الإصلاح K، والاستنطاق ε/الإخبار ζ، والخداع η /التواطؤ θ) وما شابهها بدرجة أقل. وأحيانا تجتمع كلها في حكاية واحدة، ولا أدل على ذلك من حكاية (المدفون) (7)؛ فإذا غضضنا الطرف في هذه الحكاية عن المرحلة البدئية (α)، فسوف نهتدي إلى أن ما هيمن على هذه الحكاية الشعبية فعلا هو ثنائية (الخداع η/التواطؤ θ)، بجانب (الاستنطاق ε /الإخبار ζ)، وذلك في إطار ثنائية ثالثة مركزية هي التي تحكم منطق الحكاية، ونعني بها ثنائية (النقص a/الإصلاح K). فقد بدأت حكاية (المدفون) بالنقص (a5) الذي شرع الباب لاشتغال باقي الوحدات الوظيفية في نزوعها لمعالجة هذا النقص، لتتوقف الحكاية لدى حصول ذلك بوحدة (الإصلاح K) في نهايتها.

وتسلمنا ظاهرة كثرة (الخداع η)، و(التواطؤ θ)، و(الاستنطـــاق ε)، و(الإخبار ζ)، و(النجدة Rs) بهذه الحكاية إلى خصيصة أخـــرى في عملية تشغيـــل حكايتنا الشعبية للوحــــدات الوظيفية المختلفـــة، ألا وهي خصيصة التكرار.

وإننا لا نعني بها ما هو ملحوظ من ظاهرة التكرار الثلاثي للفعل بالحكاية العجيبة، بل المقصود بها هنا تكرار الوحدات الوظيفية ذاتها بالحكاية مرات عديدة، مما يساعدها على الاستغناء عن تشغيل عدد أكبر من الوحدات، والاكتفاء بأقل عدد منها بواسطة الاستعاضة بتكرار ما هو موظف بها من وحدات قليلة.

لقد سيطرت خصيصة التكرار هذه على كل متننا من الحكاية الشعبية بحيث لم يفلت منها سوى ثلاثة نصوص، هي الوحيدة التي خلت من تكرار الوحدات الوظيفية تماما، وهي حكاية (ثلاثة رجال وكنـــز)(8)، وحكاية (أخوان)(9)، وحكاية (الورث العريض). أما باقي نصوص المتن الأخرى، فقد طغى التكرار على وحداتها بشكل مثير للانتباه، شمل في بعض الحالات أكثر من نصف الوحدات الوظيفية المعتمدة بالحكاية؛ وهكذا ففي حكاية (موشي وسيدي ابا حمو)(10)، المكونة من مرحلة بدئية (α) وسبع عشرة وحدة وظيفية، نجد التكرار يشمل عشرا منها هي (a η θ A Ex ζ ε K γ Rs). بل إنه يصح الزعم أن التكرار يكاد يشمل في بعض الحالات كل وحدات الحكاية، كما هو حاصل بحكاية (لاللاّ تفوفيت)، حيث طال التكرار إحدى عشرة وحدة وظيفية هي (a ζ ε β η θ δ A γ K Ex)، من أصل اثنتيْ عشرة فقط هي كل ما يشكل عالم هذه الحكاية. ومن هنا تتجلى الطاقة الإبداعية الخاصة للحكاية الشعبية في التشكل الذاتي، إنها رغم شساعة عوالمها الممعنة كالرواية في تجارب الحياة المختلفة، واستطالة أحجام كثير من نصوصها، ومع ذلك فهي تستطيع بوحدات وظيفية محدودة،

واستنادا إلى تقنية التكرار، أن تشيّد عوالم تخييلية متماسكة تختزن شتى الخبرات والتجارب التي تزخر بها الحياة، فتتحول إلى خطاب تعليمي غني بالدروس والعبر الترشيدية المستقاة من الحياة من أجل ترسيخ قيم الواقع الإيجابية النبيلة ضدا على المظاهر السلبية والقيم المنحطة في الحياة اليومية. أو كما قالت إحدى الدارسات للأدب الشعبي :

((إن الحكاية الشعبية وإن لم تستخدم وحدات وظيفية متنوعة - كما هو الحال في الحكاية الخرافية* - تستطيع من خلال الوحدات الوظيفية القليلة التي تستخدمها، أن تصل إلى درجة كبيرة من التكامل الفني ومن تحقيق المغزى الإنساني البعيد.))(11) .

على أن الحكاية الشعبية لدينا، لم تكتف في هذا السياق، بما استعارته من الحكاية العجيبة من وحدات وظيفية، بل ابتدعت لنفسها وحدات وظيفية أخرى لم ترد بالحكاية العجيبة قطعا. ومن ذلك على الخصوص وحدة (الاستجابة) التي ميزناها برمز (ج)، وهي وحدة لم نجدها في أي من الأنواع السردية الأخرى، وكذلك وحدة (الاحتكام) التي اخترنا لها رمزا عربيا آخر هو (ك)، ونقصد بهذه الوحدة الجديدة اتفاق أبطال أو شخصوص الحكاية على الالتجاء إلى طرف آخر للفصل بينهم، وهو ما لم نجده أيضا في غير الحكاية الشعبية، ومن ذلك مثلا أن الوظيفة المركزية في إحدى حكاياتنا الشعبية (12) هي الاحتكام إلى الباشا ليفصل فيما وقع من إساءات البطل الخارجة عن إرادته، مما ولد أحكاما طريفة مكنت من العفو عنه آخر المطاف. فكل ما حدث للرجل مع خصومه يصبح ليس ذا معنى بالحكاية لو لم يؤد إلى (الاحتكام ك)، وما رافقه من أحكام ذكية، تبرئ ساحة من لا مسؤولية له فيما يقع من مصائب مفاجئة .لذا فإن وحدة (الاحتكام ك) هي المهيمنة على هذه الحكاية، فهي تنفتح وتنغلق بها، كما

أن هذه الوحدة تتخلل كل الأحداث المفاجئة التي تغطي معظم مساحة الحكاية.

وليس هذا كل شيء في هذا الصدد، فقد ظهرت بين الحين والحين في بعض نصوص المتن وحدات وظيفية أخرى على وجه محدود، منها ما هو مشترك مع الحكاية الخرافية أوالحكاية المرحة، ومنها ما يتصف بالندرة الشديدة، منبثقا من طبيعة التجربة المعالجة، مما يؤكد استحالة ضبط سلم الوحدات الوظيفية المشكلة للمتن العالمي للحكاية الشعبية نهائيا على غرار ما حصل في حق الحكاية العجيبة .ويندرج في الصنف الأول كل من الوحدات الوظيفية التالية : (التصريح بالحكمة ح، إدراك الخداع إ، التعاقد ع، التهكـــم ت).

فبالنسبة لوحدة (التصريح بالحكمة ح)، وجدنا ثلاثة نصوص من متننا استخدمت هذه الوحدة الوظيفية التي ستقترن أساسا بالحكاية الخرافية كما سنرى في حينه، وتلك النصوص هي (اخدم ياالتاعس علىالناعس) (13) و(من النهار الأول تيموت المش) (14) و(حكاية رجل حيلي لعب برجل تاجربخيل) (15). فعندما شرعت دراهم التاعس تتساقط من ثقب في السقف على الناعس، قام هذا الأخير ونادى على أمه ليصرح لها في نهاية الحكاية الأولى، مضمنا كلامه مثلا مغربيا شعبيا سائرا : ((هارزقي اللي باليا الله ياك كَلت ليك يلى بغى ربي يغنني يثقب السقف ويعطيني))**. وفي الحكاية الثانية يصرح الصديق في ختامها للزوج المغلوب على أمره مع تضمين مثل شعبي آخر متداول، بقوله : ((هاد الشي فاتك ما درتيه بكري من شحال هادا، من النهار الأول تيموت المش [ما شي] حتى لدروك.))***. أما في الحكاية الثالثة، فنعثر في نهايتها على تصريح بحكمة، تضرب في الصميم

السلوك الملتوي، الذي اتبعه التاجر لتزويج ابنة البخيل بابنه، وقد جاء ذلك في صورة حديث نبوي على لسان الراوي. وإذا كان التصريح بالحكمة قد جاء هنا على لسان الراوي، فإن مثل هذا لا يحصل عادة بالنسبة لهذه الوحدة الوظيفية، لاسيما في الحكاية الخرافية كما سنلمس ذلك وشيكا، إذ الصورة المطردة لها هي أن ترد على لسان أحد شخوص الحكاية، مما يرخص لها الالتحام بالسياق النصي ما أمكن. وكذلك الأمر بالنسبة للوحدة الوظيفية الجديدة الثانية (إدراك الخداع إ)، فإنها لم ترد سوى بثلاث حكايات شعبية من متننا، هي (صنعة بوك لا يغلبوك) و(عايشة لعبو) و(موشي وسيدي ابا همو). ففي الحكاية الأولى لا يتواطأ البطل مع خدع اليهودي، بل إنه كان يدركها في حينها، ويرد عليها بخدع مضادة، تحول دون إلقاء القبض عليه، ومن ذلك مثلا ما حدث في هذا الموقف الذي تحايل فيه اليهودي بتخدير الشباب المدعو للحفل من أجل التعرف على من سرق بيت المال، لكن البطل يدرك الخدعة ويتعامل معها بحيل شيطانية. وفي الحكاية الثانية، يدرك التاجر خدعة المرأة متأخرا بعد أن أفلتت بكل الثياب التي ادعت أنها ستؤدي ثـــمنها بعد أن تأتي من المنـــزل بالدراهم التي نسيتها هناك، حيث تفقّد الطفل الذي تركته لديه رهينة، فلم يجد سوى قط ميت مكانه، فأدرك أن المرأة قد خدعته وذهبت بالأثواب إلى غير رجعة. وأما في الحكاية الثالثة، فعندما ادعى سيدي ابا همو أنه مات، ثم دفن متفقا مع زوجته أن تمده بالطعام والشراب يوميا من خلال ثقب بالقبر، حتى يحتفظ بالكنـــز لنفسه دون شريكه اليهودي، أدرك هذا الأخير الخدعة لأنه سبق أن مر بمثلها وانفضح أمره، فلجأ هو الآخر إلى الخداع لفضح غريمه.

والواقع أن (إدراك الخداع إ)، على الرغم من كونه وحدة وظيفية مشتركة بين الحكايات الشعبية والخرافية والمرحة، ما عدا الحكاية العجيبة طبعا، فإنها أكثر التصاقا بالحكايتين الخرافية والمرحة كما سيتضح فيما بعد.

أما وحدة (التعاقد ع)، فحظها أحسن بالحكاية الشعبية، حيث ألفيناها تتواجد في خمسة نصوص. ونحن نرمز لها بحرف (ع) العربي، كما نقصد بها ما يقع من اتفاق بين الشخصيات حول قضية من القضايا، علما بأن النوع السردي الشعبي الوحيد الذي يشاطر الحكاية الشعبية في اعتماد هذه الوحدة الوظيفية، هو الحكاية المرحة. ولتوضيح أكثر لكيفية اشتغال هذه الوحدة الوظيفية الجديدة بالحكاية الشعبية نقرأ هذا النص :

ثلاثة رجال وكنــز(16)

((هؤلاء ثلاثة رجال كانوا ذاهبين في سفر نحو وجهة واحدة (انطلاق ↑) وفي الطريق عثروا معا على كنــز، اتفقوا على عدم تقسيمه حتى نهاية السفر .

واتفق الثلاثة على ألاّ يتكلف سوى واحد منهم بحمل الأكل يوميا للآخرين (تعاقد ع). وهكذا كان على أحدهم أن يقوم في اليوم الأول بالمهمة، ففكر في نفسه :

– إذا وضعت السم في الأكل دون أن أذوقه، احتفظت بالكنــز. وكذلك فعل الرجل (خداع η).

لكن عندما جاء بالأكل الذي ذهب للبحث عنه بإحدى القرى القريبة، كان الآخران قد قررا قتله والاحتفاظ بالكنز (تعاقد ع).

وعندما وصل حيث كانا، قتلاه (إساءة A14)، وحين أكلا ماتا مسمومين، و لم يستفد أحد من الثلاثة من الكنــز (عقاب U).)) .

ما من شك أن هذا النص نموذج موفق من الحكاية الشعبية لاستيعاب الوحدة الوظيفية الجديدة (التعاقد ع). فهذه الوحدة تعمل بامتياز داخل هذا النص، ذلك أنها تحكمت في الحدث بشقيه الرئيسيين : تقسيم الكنـــز، ثم الغدر للاستئثار به، فالرجال الثلاثة عندما يعثرون على الكنـــز لا يقتسمونه توا، بل يتفقون على تأجيل ذلك إلى نهاية السفر، ولو فعلوا لسقطت الحكاية وتحولت إلى مجرد سرد ممجوج لا حياة فيه، همه نقل الخبر لا غير. إذ أن عملية الاتفاق على التأجيل هي التي مهدت للمصير الدرامي الذي مرّ عبر الخداع الفردي والثنائي. كذلك يتفق الرجلان على قتل رفيقهما عندما كان هو قد اتفق مع نفسه على تصفيتهما، بغض النظر عن الاتفاق الضمني المبدئي بين الثلاثة في قطع طريق السفر معا. وهكذا نلمس كون وحدة (التعاقد ع) هنا، كما في غير هذا النص، أضحت وحدة وظيفية عضوية لا غناء له عنها، بحيث تحتل درجة من الفاعلية لا تقل عما للوحدات الوظيفية المترسخة في الحكاية العجيبة أو في أية حكاية أخرى.

وبقيت لنـــا من هذا الصنف وحـــدة وظيفية أخيرة، هـــي وحدة (التهكم ت). والحقيقة أن هذه الوحدة هي من اختصاص الحكاية المرحة، سيما وأنها لم ترد سوى في نصين اثنين من متن حكايتنا الشعبية، لكن بما أننا نبحث هنا ما تحتوي عليه هذه الحكاية من وحدات وظيفية مشتركة مع غيرها، واضعين في حسابنا إمكانية توفر هذه الوحدة الوظيفية بقدر أو آخر في نصوص أخرى من الحكاية الشعبية خارجة عن المتن المدروس، لهذا نجد من باب الحتم التعرض هنا لهذه الوحدة أيضا، وإن كنا سنتعرف عليها بصورة أوسع حين نصل إلى الحكاية المرحة بالمغرب.

فبالعودة إلى حكاية (المدفون) تمعنا فيما قاله الطالب للفقيه عندما كان يهم بالهرب، لما علم بعودة المدفون إلى الحياة، ندرك جيدا ما في قوله من شحنة تهكمية هائلة تثير في المتلقي كثيرا من السخرية والضحك. ذلك أنه يرد بهذا القول الصاع للفقيه، لأنه سبق حين أخبره بالأمر، أن سأله هل استفسر المدفون كيف هو حال العالم الآخر تهكما عليه، فانتهزها الطالب فرصة حين هرب الفقيه فزعا وسأله بدوره متهكما : ((اسأله أيها الفقيه كيف هو حال تلك الدنيا)) .

وبعودتنا أيضا إلى حكاية (عايشة لعبو) المشار إليها سالفا، نلفي التهكم يثوي في عز الغضب، مما ولد مفارقة تقطر سخرية مريرة من الذات ومن الآخرين، حين اكتشف التاجر خدعة المرأة الشيطانية، فقد ((أمسك الجثة غاضبا وخرج إلى الشارع. وهناك - انتهى الإفراط في التعاسة إلى الضحك - لقد رفع القط بين يديه وأسقطه، وكما نفعل مع الأطفال، جعل يغني :

(انظروا ماذا تستطيع النساء فعله
انظروا الرجل الذي اشترى قطا
إنـــها تركتــــه لي وذهبت).))

أما بالنسبة للصنف الثاني من الوحدات الوظيفية الجديدة، والذي حصرناه ضمن الناذر، مما ينبثق بين الحين والآخر من خصوصية التجربة التي تعالجها هذه الحكاية أو تلك، فإننا نعثر في متننا من الحكاية الشعبية على بعض منها، قد وظف مرة واحدة بنص من نصوصه .

من ذلك وحدة (التعريض) التي يمكن وضع حرف (ض) علامة عليها. فقد وجدنا المضيف في حكاية (الرجل والمرأة الظالمة) (17)، عندما

أخبره ضيفه أنه يسكن بمدينة (تازة) بعد أن أكل الدجاجة، ينادي على جاره ويقول له معرضا بالضيف بواسطة هذه الصورة الكنائية (الدجاجة فرفرت ومشت لتازة).

ومن ذلك أيضا وحدة (الإحسان) التي نسمها بحرف (س)، وقد اكتشفناها بحكاية (اللص وابن الخيمة الكبيرة)(19)، حيث تصرف المضيف مع ضيف لص تصرفا نبيلا، على الرغم من أنه سبق أن سرق حصانه وتركه في الخلاء، فلما جاء اللص يبحث عن القمح أيام ندرته، استضافه الرجل ومن معه دون أن يتعرف عليه اللص، و((ذهب فذبح كبشا واستضافهم طيلة ثلاثة أيام : ثم حـــمّل بهائمهم بالقمح، فأخرجوا هم المال لأداء ثمنه. وعندما تسلم المال، أعاده إلى اللص)).ولو كان الأمر يتعلق بنص من الحكاية العجيبة، لكان الرجل قد عاقب اللص عقابا شديدا.

كذلك وجدنا بحكاية (المرأة والقائد) (19)، وحدة ثالثة هي وحدة (الوعظ)، التي نربطها بعلامة (و). ونظرا لكون هذه الوحدة قد ساهمت في تطوير الحدث ونمو الحبكة بالحكاية، لهذا اعتبرناها وحدة وظيفية ذات شخصية مستقلة، تندرج في نظام الوحدات المكونة لهذه الحكاية. فقد واجهت الزوجة المخلصة طمع القائد فيها جنسيا، بحيلة ذكية، وردته إلى صوابه على طريقة شهرزاد مع شهريار، مع اختلاف الوسيلة طبعا. ذلك أن القائد كان يتسلط على كل امرأة جميلة توجد بمجال حكمه، وله من أجل هذه الغاية سماسرة يتربصون بكل الجميلات وينتهون بهن إلى حضن القائد. لكن الزوجة الوفية قدمت للقائد غذاء متنوعا غير أنه جميعه مصنوع من فول، فلما تعجب القائد انطلقت تخاطبه بلغة واعظة مضمخة بالاتعاظ والاعتبار، على هذه الصورة : ((والآن، أيها القائد، هكذا هن النساء كلهن

من فول. اليوم يجب أن تفكر فيما ستقوله غدا أمام الله .لقد جعلك وكيله لتدير، وتحكم بإنصاف، وأما أنت، فإنك في منتهى التحكم)) .

وهكذا، فمن كل ذلك يتأكد ما مر بنا من حكم بصعوبة ضبط شبكة الوحدات الوظيفية القارة التي تتشكل منها الحكاية الشعبية، لما تتصف به من تنوع وفجائية وعدم امتثال لقوالب جاهزة، مما يجسد الإكراهات التي لاشك أنها تعد من العوامل التي حالت دون إنجاز الضبط المورفولوجي لهذه الحكاية حتى الآن. ففي حين يلتزم هذا النوع السردي الشعبي ببعض الوحدات الوظيفية المرسخة في الحكاية العجيبة بنظام خاص، نراه يضيف وحدات وظيفية أخرى لا توجد في أي من باقي أنواع السرد الشعبي، بينما يستخدم غيرها من الوحدات مما هو مشترك مع تلك الأنواع أو بعضها، لكنه في مستوى آخر يتضمن بصورة معزولة في بعض الأحيان صنفا من الوحدات الوظيفية السائبة، التي تنبثق من خصوصية التجربة المعالجة. ومهما يكن، فإن هذا لن يمنعنا فيما يلي على الأقل من محاولة التوصل إلى النظام الذي اتبعته الوحدات الوظيفية بمتننا من الحكاية الشعبية. فبالنظرة المتأنيـــة -خصوصا بعد ضبط ما سبق من وحدات وظيفية على اختلاف أصنافها- سيصير ذلك ممكنا. وتضطرنا محاولة إنجاز هذه المهمة إلى الاستنارة بمجموع الوحدات الوظيفية الواردة بنصوص المتن (20)، لما في ذلك من مزايا عملية تجعلنا نواجه مباشرة ملامح النظام الذي يحكم شبكة هذه الوحدات، وبذلك ستتضح الصورة بشكل بيّن وملموس.

إن من شأن معاينة دليل الوحدات الوظيفية السابق لمتننا من الحكاية الشعبية بالمغرب أن تبيّن لنا حقيقة كون معظم نصوص هذا المتن قد لجأت في تشكلها إلى اعتماد نظام التقابل بين الوحدات الوظيفية، منحصرا في هذه الثنائيات التي يمكن وصفها بأنها ثنائيات وظيفية :

1) الخداع η/التواطؤ θ
2) المنع γ/الانتهاك δ
3) المنع γ/الاستجابة ج
4) الإساءة A/العقاب U
5) الاستنطاق ε/الإخبار ζ
6) النقص a/الإصلاح K
7) الانطلاق ↑/العودة ↓
8) المطاردة Pr/النجدة Rs
9) مهمة صعبة M/مهمة ناجزة N

فقد سبقت ملاحظة اتصاف الحكاية الشعبية بهيمنة ثنائيات (النقص a/الإصلاح K)، و(الاستنطاق ε/الإخبار ζ)، و(الخداع η/التواطؤ θ). ونضيف هنا حقيقة ثانية تتعلق باعتبار نظام الثنائيات أصلا هو جوهر تكوين معظم نصوص المتن المدروس، دون أن تفقد الوحدات الوظيفية فاعليتها التكوينية، فالحقيقة أن هذا النظام يفرض سلطته على كل هذه النصوص، ما عدا نصا واحدا هو حكاية (أخوان). أما باقي النصوص فهي تدخل في دائرة هذا النظام، وما سبق قوله بالنسبة لظاهرة تكرار الوحدات الوظيفية بنصوص المتن، يمكن إعادته هنا لكن هذه المرة في حق الثنائيات الوظيفية وليس الوحدات الوظيفية. ولنأخذ أي مثال بشكل اعتباطي، فسنجده يتمفصل عضويا عبر عدد من هذه الثنائيات مع تشكلاتها المختلفة، وليكن حكاية (اللص وابن الخيمة الكبيرة)، أو الحكاية رقم (XXX)(21)، أو حكاية (شيطنة النساء)(22). إننا نجد الحكاية الأولى تتحرك عبر (K/a، θ/η، ζ/ε، γ/ج، ↑/↓) من الثنائيات الوظيفية، علاوة على بعض الوحدات الوظيفية المفردة (I، A، س، Q)، ونجد الحكاية الثانية تنتظم عبر أربع ثنائيات وظيفية هي (ζ/ε، θ/η، U/A، K/a)، فضلا عن وحدة وظيفية مفردة وحيدة هي وحدة (التعاقد ع)، بينما تتم حركة الحكاية الثالثة من خلال هذه الثنائيات الوظيفية (ζ/ε، θ/η، δ/γ) بالإضافة إلى الوحدات الوظيفية التالية (a، C، A، W_3).

ويجب التأكيد على أن هذه الثنائيات الوظيفية، لا ترد بحكاياتنا الشعبية بصورة معزولة، بل إنها بمثابة العمود الفقري لها، إذ لا حياة لها دونها، بدليل أنها أولا، كثيرا ما تتكرر أكثر من مرة داخل الحكاية، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لثنائية (الاستنطاق ε/الإخبار ζ) - التي تتكرر أربع مرات بحكاية (اللص وابن الخيمة الكبيرة)، ومرتين بحكاية رقم (XXX)، وخمس مرات بحكاية (شيطنة النساء). ومثل ثنائية (الخداع η / التواطؤ θ)، المتكررة ثماني مرات بالحكاية الثانية، وأربع مرات بالحكاية الثالثة، وهلم جرا. وثانيا فإنه من المألوف أن تتكرر بكثرة أطراف الثنائيات الوظيفية المكونة لبنية الحكاية، منتشرة على صورة مفردة هنا وهناك؛ كـ (النقص a)، و(الإخبار ζ)، و(العودة ↓) بالحكاية الأولى، و(النقص a)، و(الخداع η)، و(التواطؤ (θ)، و(الإخبار ζ) بالحكاية الثالثة، و(الاستنطاق ε)، و(الإخبار ζ)، و(الخداع η)، و(التواطؤ θ) في الحكاية الثالثة أيضا. هذا مع العلم أن الفصل بين أطراف الثنائيات الوظيفية داخل الحكاية شيء وارد، لذا يقتضي الأمر تمحيص الحكاية جيدا لكشف طرفي الثنائيات. فخذ مثلا الحكاية الأولى مرة أخرى، فستجد فيها (النقص a) لا يرتبط مباشرة مع (الإصلاح K)، بل تفصل بينهما ثلاث وحدات وظيفية هي (K، A، η) تفصل بين طرفي ثنائية (الإساءة A/ العقاب U)، وهذه الوحدات الوظيفية (B1، A، ك) تفصل بين طرفي ثنائية (النقص a/الإصلاح K) في الحكاية الثالثة، وقس على ذلك.

ويحق لنا بعد محاولة رصد النظام الذي تتحرك فيه هذه الوحدات والثنائيات الوظيفية داخل حكايتنا الشعبية، أن نتساءل في الإطار ذاته، من وإلى أين تتحرك كل تلك الوظائف ؟.

بالعودة إلى مجموع الوحدات الوظيفية لمتننا من الحكاية الشعبية المغربية المعتمد هنا، سيتضح أن منطق تلك الحكايات غالبا ما تتكفل به وحدة (النقص a) التي تبدأ بها أربع وعشرون حكاية من مجموع خمس وثلاثين مكونة لهذا المتن المحدود .وستتأكد هذه الحقيقة إذا اعتبرنا وظيفتي (الانطلاق ↑) و(المنع γ) اللتين تتكرر البداية بهما مرتين بالمتن فقط، ووظيفتي (الاستنطاق ε) و(النأي β) اللتين لا تبدأ بكل واحدة منهما سوى حكاية واحدة من نصوص المتن، ليست سوى شكل من أشكال (النقــص a) بطريقة أو أخرى.

وبعد توتر الحدث القائم على المتناقضات عبر ما أوضحناه من وحدات وثنائيات وظيفية مختلفة تقتضيها طبيعة الحدث ذاته ضمن نظام متواشج قد لا يتكرر بالطريقة نفسها في الحكايات المختلفة، تنتهي الحكاية غالبا إلى وحدة (الإصلاح K) الوظيفية، كما هو الحال في ثلاث عشرة حكاية من حكايات المتن. ومثلما رأينا بالنسبة لمنطلق الحكاية الشعبية فألحقنا بـــ (النقصa) باقي الوحدات الوظيفية المتوافقة معها، كذلك يمكن بصدد المنتهي، أن ندرج مع وظيفة (الإصلاح K) في أسرة واحدة كلا من (العقاب U)، و(التعويض W_3)، و(النجدة R_s)، و(المنع γ)، و(التصريح بالحكمة ح)، و(الاكتشاف E_x)، و(الإخبار ζ)، و(الزواج W^o)، مما تنتهي به بعض حكاياتنا الشعبية، فيعطي الانطباع بالحسم وتثقيف الاعوجاج، بغض النظر عن بعض الحكايات التي تنتهي بتجدد الشر مثل حكاية (عايشة لعبو).

إن براعة حكايتنا الشعبية في التشكل المدهش لا تقف عند هذه الحدود، بل إنها تتجاوز ذلك لتتمكن من تركيب تشكلات حكائية كبرى

على ركام الوحدات والثنائيات الوظيفية السالفة، وهكذا استطعنا أن نميز في متننا جملة من تلك التشكلات نفصلها فيما يلي :

أ ـ **التشكل الخطي** : على الرغم من كون الذاكرة الشفاهية لا تعبأ في أحيان كثيرة بالعرض الخطي للأحداث وفق تسلسلها، كما لاحظ والتر ج. أونج Walter J. Ong (23)، فإن بعض أنماط الحكاية الشعبية لا سيما القصيرة منها كثيرا ما تحتفظ سرديا بهذه الـــخطية. فكما في الأنواع القصصية الرسمية والشعبية، نجد الحكاية الشعبية هي الأخرى تتبع في أغلبية نصوصها بمتننا المعتمد تشكلا خطيا ملحوظا، تتعاقب فيه مقاطع وأفعال متجاورة تحتوي المواقف المختلفة بين البداية والنهاية في مسار تدرجي، دون اعتماد على تكرار، أو تناوب، أو استرجاع، أو استباق، أو ما شابه ذلك من تقنيات تكسير روتينية الحكي المتلاحق، بل هو توالي المواقف واحدا فواحدا بالاعتماد على وحدات وثنائيات وظيفية تقترن بها، فتمكنها من الامتداد والتنامي المتراخي بالانتقال من موقف نوعي إلى آخر مختلف في نوعيته. ولإدراك مدى اطراد هذا التشكل بحكايتنا الشعبية، نشير هنا إلى عدد حكايات متننا الخاضعة له، فقد دخلت في دائرته ثلاث وعشرون حكاية شعبية، وهو عدد يفوق ثلثي نصوص متننا .ففي حكاية (ربع اوراق ووجهين)(24) مثلا، نلاحظ أن الحدث يمتد متراخيا عبر متوالية من المواقف من غير أي انعطاف أو تشابك أو تشظ؛ فالراوي يثـــبّت بالمطلع صورة الحطاب الفقير في سعيه لكسب رزق عياله، وما يصيبه عادة من نقود قليلة (ربع اوراق ووجهين). ثم يتتبعه حين اشتهى ذات يوم خبز سميد ودجاجا، فوفر لهذه الغاية (ربع اوراق ووجهين) أخرى اشترى بهما ســـميدا ودجاجا طبخته لهما زوجته. ويتابع الـــراوي حكايته بالانتقال إلـــى رصد

الحطاب في توجهه إلى الغابة بالخبز والدجاج، وكيف طمع في بيعهما بالضعف لأحد المسافرين لم يمنحه سوى (ربع اوراق ووجهين)، لكنه رمى بالخبز والدجاج إلى كلب. وأخيرا يصل بنا الراوي إلى موقف الحطاب حين استحوذت عليه العظة من هذا التصرف وهي ضرورة القناعة بما قسم الله له من رزق يومي لا يتجاوز (ربع اوراق ووجهين). ولا يفوتنا هنا أن نشيرمجددا إلى أن امتداد الحدث على هذه الصورة الخطية، قد تم بركوبه ما احتوته الحكاية من وحدات وظيفية قليلة.

ب ـ **التشكل الحلقي** : ونقصد بهذا التشكل انحباك النسيج الحكائي عبر تكرار الحدث في حلقات متتابعة على صورة قد تكون متشابهة أو مختلفة، ترتبط بخيط واحد هو مغامرات البطل وتواليها على طول الحكاية أو بالجزء الأكبر منها. وقد تبينا في متننا عشر حكايات خضعت لهذا التشكل، مع ملاحظة أن هذا التشكل قد يتحقق بالحكاية على صورة حلقات كبرى، كما في الحكايات الممعنة في الطول مثل (عايشة لعبو - شيطنة النساء - لا للاّ تفوفيت - صنعة بوك لايغلبوك) - خلط جلط)، وقد يرد على شكل حلقات صغرى متوترة. فبالتأمل في (حكاية صياد الحوت)(25) مثلا، نجد أن حبكتها قد اتخذت تشكلها التكويني من تناسل الحلقات الثلاث التي تحرك الحدث بالحكاية عبر تكرار نسخه الـــمتعددة في دوائرأفعال تكاد تكون متطابقة .فبالإشاحة عن (المرحلة البدئية α) وما تلاها من حوار بين الصياد والمشاورية *، يمكن عزل هذه الحلقات هكذا :

1 - الصياد يهدي السلطان سمكة الشابل، فيأمر بإعطائه مائة دينار، منحت له عند انصرافه.

2 – الصياد يجيب إجابة يقظة، عندما يتعرض لاختبار من قبل السلطان بواسطة حيلة أملاها الوزير الغيور، لهذا يأمر السلطان مرة أخرى بمنح الصياد مائة دينار أخرى.

3 ـ الصياد يجيب إجابة تمجيدية، عندما أوغر الوزير صدر السلطان عليه بسبب ما حدث منه من بخل بدينار واحد سقط منه فالتقطه، مما جعل السلطان يسأل الصياد عن الأمر، لكن إجابة ذكية منه جعلت السلطان يأمر بمنحه أربعمائة دينار إضافية.

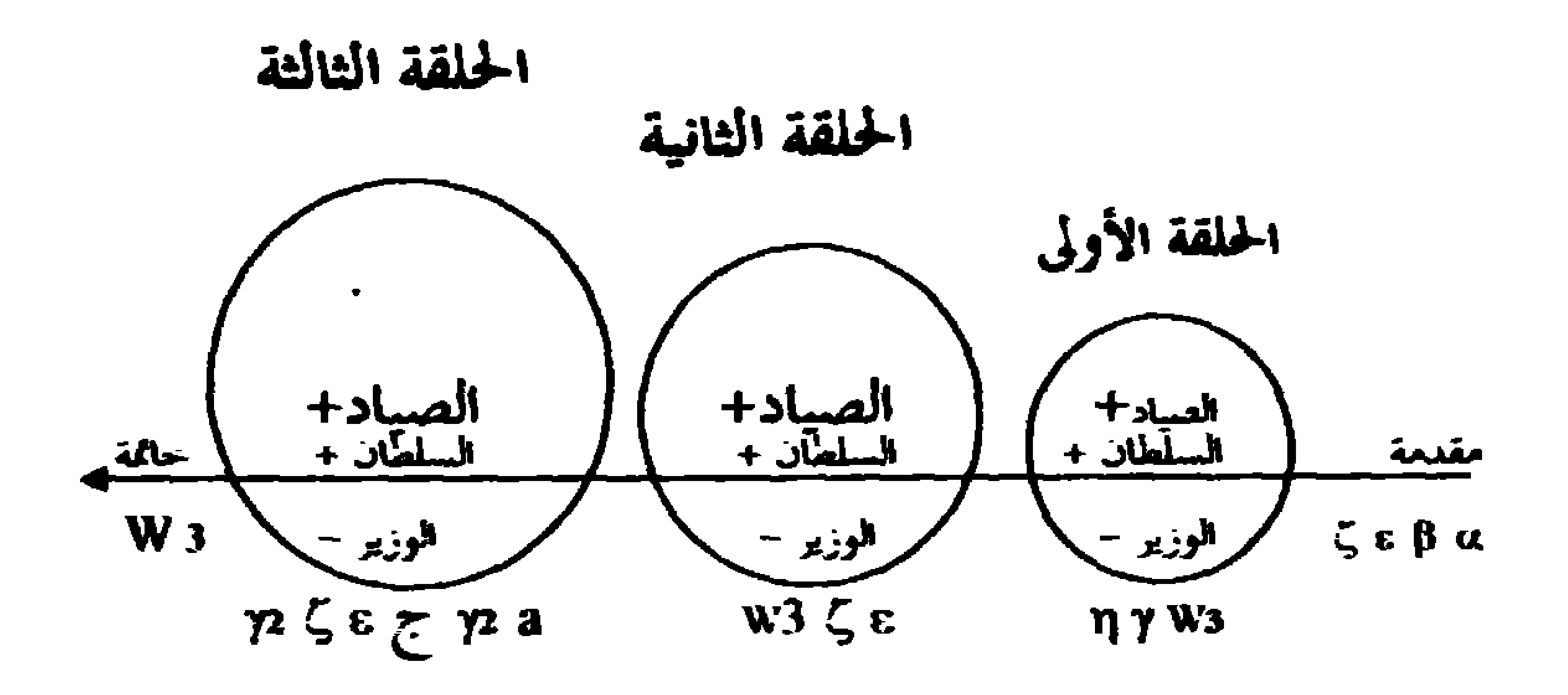
إن القواسم المشتركة بين هذه الحلقات تتركز في ثلاثة عناصر لعبت دورا ديناميا في الحبك، والتحفيز، والدفع بالحدث نحو نهايته، وتلك العناصر هي :

– لباقة الصياد ؛ فهو يؤثر السلطان بالسمكة، ويجيب عن السؤال الأول إجابة يقظة طريفة، وعن السؤال الثاني إجابة تمجيدية.

– كرم السلطان؛ فهو في ردود فعله الثلاثة تجاه إيثار الصياد ويقظته وتمجيده، كان يصحب إعجابه بإزجال العطاء له.

– غيرة الوزير؛ فقد استكثر على الصياد ما أصابه من عطاء سخي للسلطان، وعمل بدهاء الوزراء المحنكين على حرمانه من ذلك، لكن مكره ارتد إليه .

وهكذا نتأكد من أن هذا النص في بنيته الحكائية يتراكب من تشكل حلقي يهيمن عليه ويتحكم منطق نسيجه. وبالطبع فإن ذلك يتشيد على ركائز مما اشتملت عليه الحكاية من وحدات وثنائيات وظيفية معينة وأفعال إيجابية (+) وسلبية (–) للأبطال. ولعله من شأن التجسيد التالي أن يضيف مزيدا من التوضيح إلى هذه الحقيقة :



ج ـ **التشكل المتناوب** : (26) يجب الاعتراف بالنسبة لهذا التشكل، أنه قد اتصف بالنذرة الشديدة بمتننا عكس ما هو ملموس في الحكاية العجيبة بحيث لم نعثر سوى على نصين اثنين من نصوصه الخمسة والثلاثين، انبنتا على هذا التشكل وهما (أخوان) و(اخدم ياالتعس على الناعس). ففي هاتين الحكايتين يقع التناوب بين الجمل والفقرات من حيث الموقف المتعارض، وطبيعة البطلين المتناقضة، والسلوك المتحول من الضد إلى الضد، والمصير المفاجئ، من غير أن يقع أي تواجه بين البطلين .وحتى تتبين كل هذا جيدا نسنده بالنظر في الحكاية الأولى التي يمكّن قصرها من إثباتها هنا :

((كان هناك أخوان، أحدهما أمين مخلص لواجباته الدينية، وآخر سكير لا أمل في إصلاحه. الأول يقضي الليالي مصليا، والثاني يقضيها في شرب الخمر دون توقف.

كان الاثنان يعيشان معا بنفس المنـــزل، المتدين في الطابق الأعلى والسكير بالأسفل (مرحلة بدئية α).

وذات يوم ندم السكير على هذه الحياة المضطربة، وقرر أن يصعد إلى أخيه ليرشده إلى ما يجب عليه عمله لينصلح أمره. وفي اليوم ذاته، فكر

المتدين مع نفسه: " كم أنا مغفل، أقضي حياتي مصليا في حين يستمتع أخي بحياته مبتهجا ". وقرر النــزول لرؤيته ومشاركته في لهوه (نقص a).

لكن، في الوقت الذي كان أحدهما يصعد السلم والآخر ينــزل سقط الأخوان ميتين (موت A14)، فذهب السكير إلى الجنة، لأنه كان قد ندم في آخر ساعة (جزاء W3)، والمتدين إلى الجحيم لأنه كان قد ترك حياة الاعتكاف (عقابU).)) (27).

يمثل التشكل المتناوب بهذه الحكاية عبر رصد الراوي للأخوين المتضادين كل على حدة، وذلك بالتنقل بينهما إما خلل الفقرات المحدودة كما يظهر من هذا الاجتزاء :

((وذات يوم ندم السكير على هذه الحياة المضطربة، وقرر أن يصعد إلى أخيه ليرشده إلى ما يجب عليه عمله لينصلح أمره)) / ((وفي اليوم ذاته فكر المتدين مع نفسه : " كم أنا مغفل، أقضي حياتي مصليا في حين يستمتع أخي بحياته مبتهجا")) .

وإما عبر جمل متوازنة واصفة، ولغة ذات حمولة أخلاقية ملحاح مثل:

ـــ ((أحدهما مخلص لواجباته الدينية)) / ((وآخرسكير لا أمل في إصلاحه)).

ـــ ((الأول يقضي الليالي مصليا)) / ((والثاني يقضيها في شرب الخمر)).

وإما بتقابل جمل قصيرة متوترة لا تخلو من ترميز، ومن ذلك :

ـــ ((المتدين في الطابق الأعلى)) / ((والسكير بالأسفل)) .

ـــ ((أحدهما يصعد السلم)) / ((والآخر ينــزل)) .

وبذلك تمكن الراوي من أن يعرض الصورة الثابتة المعطاة عن ديدن كلا الأخوين، بالتنقل السريع من أخ إلى أخ على هذه الصورة الفسيفسائية: ((كان هناك أخوان/أحدهما أمين مخلص لواجباته الدينية، /وآخر سكير لا أمل في إصلاحه./ الأول يقضي الليالي مصليا، / والثاني يقضيها في شرب الخمر دون توقف./ كان الاثنان يعيشان معا بنفس المنـــزل، / المتدين في الطابق الأعل/والسكير بالأسفل .)).

ثم انتقل الراوي إلى رصد التحول النفسي والسلوكي العكسي الذي طرأ على كل من الأخوين ؛ حيث انقلبت صورة كل منهما رأسا على عقب .و لم يتمكن الراوي من تحقيق ذلك إلا بالتتبع المتناوب المتصف بالدقة والتأني .

وأخيرا، يقدم الراوي بواسطة التناوب أيضا، النتيجة الوعظية الحتمية المسندة بسلطة التعليل، حيث ينتهي السكير التائب إلى الجنة، والمتدين المرتد إلى الجحيم.

وبالطبع فإننا لا نغفل عن فاعلية وظيفة (النقص a)، و(الإساءة)، و(الجزاء W_3)، و(العقاب U)، علاوة على (المرحلة البدئية α) الطويلة نسبيا، في ضفر هذا التشكل بالصورة إياها من أجل تحقيقه والدفع به نحو مساره المحدد .

وبالنظر إلى هذه الحكاية، ندرك جيدا مدى حضور البطلين بثقلهما فيها واستحالة اتساقها دونهما .والحقيقة أن الحكاية الشعبية - كما بالأنواع القصصية المختلفة رسمية وشعبية - لايمكن أن تقوم لها قائمة بداهة من غير أبطال وشخوص يتقمصون المواقف، ويجسدون الأحداث، ويتحركون بها، ويتحاورون فيما بينهم، ويتصارعون حول قضايا معينة، ويؤدون الأدوار المنوطة بهم في النص على وجه يحيل على الواقع ويوهم بالحقيقة، خصوصا

وأن هؤلاء الأبطال والشخصيات يتنوعون في الحكاية الشعبية تنوعهم في الحياة اليومية.

وهكذا نجد بحكايات متننا الشعبية مطلق الرجال، والنساء، والأطفال، والفتيات، والآباء، والأمهات، والأبناء، والأصدقاء. ونجد السلاطين، والوزراء، والقواد، والباشاوات، والشواش. ونجد الكرماء والبخلاء، والنشيطين والكسإلى، والمتدينين والمارقين، والأغنياء والفقراء، والمسلمين واليهود، والإخوة والأخوات، والشباب والعجزة، والأزواج والزوجات. ونجد الفقيه، والحكيم، واللص، والحطاب، والصياد، والتاجر، والرباع، والجارية، والبقال، والفخار، والسفاح، وما إلى ذلك مما يزخر به المجتمع من أنماط بشرية متعددة ومختلفة.

بيد أن تمحيص نصوص المتن بكيفية أكثر دقة، مكننا من حصر كل تلك العينات البشرية، في ثلاثة أنماط ذات مواصفات خاصة. وإذا تجاوزنا بعض الاستثناءات القليلة أمكننا الجزم بأنها تكاد تكون مطردة بحكاياتنا الشعبية، وهذه الأنماط هي :

أ ــ المعتدي : وهو شخصية تتصف بالتصرف السلبي تجاه الضحية، ويتجلى هذا التصرف عادة في ممارسة الابتزاز المادي أو المعنوي أو الجنسي تجاه الضحية بطريقة أو أخرى .والملاحظ أن هذه الممارسة لا تصل درجة من الشر تناظر ما يهزنا بالحكاية العجيبة أو الحكاية الخرافية، بل إن أذاها معتدل وكثيرا ما يعالج بشكل حاسم .

ب ــ الضحية : وهي الشخصية المستهدفة بممارسات المعتدي السلبية، فتعاني نتيجة ذلك من الحرمان، والظلم، والشماتة، والمعاملة السيئة، والتهديد بالموت، والخسارة المادية، والخداع، والخيبة، والطمع الجنسي، وما شابه ذلك .

ج ـ المساعد: وهذه الشخصية تتميز بكونها شخصية متحيزة لجانب البطل، إذ يقتصر دورها بحكايتنا الشعبية، على التدخل لإنصاف الضحية، ومحاولة إيقاف ممارسات المعتدي السلبية عليها. لذلك تدخل طرفا في الصراع العلني أو الخفي بين المعتدي والضحية لصالح هذه الأخيرة، معتمدة على الحيلة وإعمال الرأي، أو القوة لمعالجة الأمر. دون أن تفوتنا ملاحظة واقعية هذه الشخصية البشرية وتجردها من أي قوة خارقة تعضدها؛ إذ أنها لا تملك شيئا مما تعالج به الشخصية المساعدة في الحكاية العجيبة المشاكل والمواقف المستعصية، فلا سحر هنا ولاجن ولاما يشبههما من قوة خارقة، وإنما هي الخبرة والعقل والفطنة التي تشتغل منطقيا لحل الأزمات الواقعية.

وحتى تتجسد صورة كل من هذه الشخصيات بشكل أوضح خارج الإطار النظري، سنعمد إلى رصدها في حالة اشتغال داخل نص من نصوص متننا وليكن نص (المرأة الحيلية) (28)، الذي يتلخص في كون امرأة متزوجة برجل غني (المرحلة البدئية α)، قرب عرس ابن عمها، فطلبت من زوجها شراء لباس فاخر لها بالمناسبة (نقص a)، فاستجاب الرجل لرغبتها (إصلاح K)، لكنها طلبت أيضا شرا ء دمالج منبتة، فامتنع الزوج عن شرائها إلى عرس آخر قادم (نقص a)، وبما أنها كانت متأكدة من حبه لها، صعدت إلى الطابق الثاني وهددته برمي نفسها من حلقة الدار إذا لم يستجب لرغبتها (خداع η) الأمر الذي جعله ينفذ مطلبها فورا (تواطؤ θ)، ومن يومها وهي تحقق رغباتها بنفس الطريقة إلى أن تسببت في إفقار الرجل (نقص A)، ولما حكى الرجل الأمر لأحد أصدقائه، أشار عليه في حالة تهديد المرأة له برمي نفسها من الطابق الثاني، أن يتبعها هو ويشد على

رجلها مهددا برميها بنفسه، ففعل الرجل (خدعةη)، مماجعلها تصيح: ياويلي أراد أن يقتلني ويتخلص مني، ياويلي يريد موتي ليتزوج بغيري، ياويلي على الغدار. (تواطؤ θ) ومن يومها كفت عن تهديده بالانتحار (إصلاحK).

يتعاون الشخوص الثلاثة كل في إطار وظيفته على تجسيد جوانب الحدث المختلفة المتضاربة؛ فالزوجة تمثل شخصية المعتدية، إذ هي تمارس نزيفا من الابتزاز على زوجها إلى حد إفقاره بأنانية متناهية، وبذلك تقف على طرف نقيض منه، لا يهمها سوى نفسها، مستخدمة سلاحا عاطفيا لا يقوى الزوج على مواجهته، سيما وأنه كان يحبها حبا مخلصا. والزوج يضطلع في هذه الحكاية بدور الضحية المخدوع، الذي يصدق خدعة زوجته، فيستجيب لرغباتها مضطرا برغم خطرها على توازنه المادي، مما ينتهي به إلى الفقر، الأمر الذي دفعه إلى الاستنجاد بصديقه قصد البحث عن مخرج لورطته .

أما الصديق، فتتجسد فيه شخصية المساعد، الذي يتدخل بين قطبي الصراع لحسم الأمر بالانحياز إلى صف الزوج الضحية من غير ما احتكاك أو تقاطع مع الشخصية المعتدية. فحين التجأ إليه الزوج، لم يكن منه إلاّ أن اقترح خدعة مضادة، استطاع الزوج بواسطتها أن يرجع الزوجة إلى الجادة والتخلي عن ملاحقته بالطلبات المستحيلة، وبهذه الخدعة أمكن للصديق أن يساعد الزوج الضحية على إيقاف ابتزاز الزوجة عند حده .

* * *

نتتهي في آخر هذا الفصل، إلى أنه بالفعل يمكن المغامرة بدراسة الحكاية الشعبية أيضا بواسطة المنهج المورفولوجي، وهاهي الخلاصات

المؤكدة لذلك، والتي توصلنا إليها بعد الفرضيات المطروحة في مستهل الفصل، وسمحت بها تحليلاتنا المورفولوجية :

فقد أمكننا حصر حجم الوحدات الوظيفية للحكاية الشعبية بالمغرب، حيث رأينا أن متننا منها قد شغّل خمسا وثلاثين وحدة وظيفية تختلف درجة استخدامها بالمتن ما بين مرة واحدة وإحدى وثلاثين مرة .أما بالنص الواحد، فقد تراوحت بين أربع وحدات في حدها الأدنى، وإحدى وعشرين وحدة وظيفية في أقصى الحالات، مما يبرهن على براعة التشكل التي تميز حكايتنا الشعبية رغم محدودية استخدامها لتلك الوحدات.

وقد أمكننا التوصل أيضا، إلى أن الحكاية الشعبية بالمغرب، لم تقتصر على استعارة ما للحكاية العجيبة من وحدات وظيفية؛ فكما حورت في وظائف بعض الوحدات وغيرت من طبيعة علاقات بعضها الآخر، أضافت وحدات أخرى جديدة، منها ما هو مشترك مع الحكايتين الخرافية والمرحة، ومنها ما هو أصيل فيها خاص بها، ونعني به وحدتي (الاستجابة ج) و(الاحتكام ك).

وإلى جانب ذلك، أدركنا ما تتصف به حكايتنا الشعبية من هيمنة ظاهرة التكرار على وحداتها الوظيفية بصورة ملحوظة، ساعدت على تنشيط عملية التحبيك على محدودية الوحدات الوظيفية المعتمدة بالحكاية.

ومثلما استثمرت الحكاية الشعبية بالمغرب بمجمل الوحدات الوظيفية بهذا الأسلوب، مالت أيضا إلى تشغيل الثنائيات الوظيفية بفاعلية جعلتها تتحول إلى عنصر تكويني حيوي بالنسبة لكثير من النصوص، مما مكننا من ضبط حركة حكايتنا الشعبية التي تكفلت وحدة (النقص a) في أغلب الأحيان بالتحكم في منطلقها، بينما حكمت وحدات وثنائيات وظيفية أخرى غير منضبطة منطق التوتر بالحدث، في حين حدّت وحدة (الإصلاح K) غالبا من تدفق الحدث وأوقفت توثره .

وفي ضوء هذه المعطيات، اتضح أن الحكاية الشعبية بالمغرب، تتبنين في مستوى آخر من تشكلات كبرى، ترتكز على ركام الوحدات والثنائيات الوظيفية المعتمدة. وقد استطعنا حصر هذه التشكلات في ثلاثة أنماط هي :

أ ـ **التشكل الخطـــي**؛ حيث تتعاقب المواقف المختلفة بالحكاية من غير انـــكسار أو انعطاف أو تكرار أو غيرها من عناصر تغيير مسار الحكي الخطي الروتيني .

ب ـ **التشكل الحلقـــي**؛ ويتم فيه تكرار الحدث في متواليات حلقية ترتبط فيما بينها عبر مغامرات البطل المتتابعة .

ج ـ **التشكل المتناوب**؛ وفيه ينتقل الراوي في عملية الحكي من جملة إلى جملة ومن فقرة إلى فقرة بالتناوب، مضطربا بين المواقف المختلفة التي تمر بها الشخصيات المتعارضة.

وكان من اللازم أن نأخذ بعين الاعتبار ضرورة التعرف على دور أبطال حكايتنا الشعبية، على أساس أنها المجسد الجوهري للحدث وللمواقف المختلفة، فضلا عن كونها مكونا رئيسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الحكاية. وهكذا وقفنا على غزارة تنوع هؤلاء الأبطال بصورة تضاهي ما في الحياة اليومية من نماذج بشرية متعددة، أمكن ردها أساسا إلى ثلاثة أنماط غالبا ما تتقاسم الأدوار فيما بينها لتغطية مختلف تفاعلات الحدث؛ فيقوم المعتدي بممارسات سلبية تجاه الضحية، وهذه تعاني من انعكاسات تلك الممارسات، إلى أن يتدخل المساعد فيقف إلى جانبها ويساهم في حسم الأمر لصالحها ضدا على المعتدي.

وإذا كانت تحليلاتنا قد أعطت كل هذه النتائج المورفولوجية، المميزة لحكايتنا الشعبية عن سابقتها الحكاية العجيبة، فماذا عساه يكون حظ الحكاية الخرافية من كل ذلك ؟.

الفصل الثالث

الحكاية الخرافية : بلاغة التكثيف ومكر المقصد

سبق أن طرحنا سالفا [1] تساؤلا جوهريا عن كيفية تمكن هذا النوع القصصي الشعبي المكتف من الاضطلاع بالمهمة التعليمية وحمل المضامين المصيرية، على شدة قصره، ومع محدودية أدواته، ووعدنا أن نعود إلى هذه المسألة في حينها، لنحدد الوظائف المميزة للحكاية الخرافية ونحاول اسكتشاف تشكلاتها الأساسية التي تمكنها من تسريب مقاصدها المحددة. والآن تواتينا الفرصة لنقوم بذلك عبر دراسة متن خرافي من المغرب .فماذا نجد بنصوص هذا المتن ؟ وما حجم الوظائف المشكلة لها، وما نوعيتها ؟، وكيف تتشكل الحكاية الخرافية منها ؟، ومن قام بأداء هذه الوظائف ؟ وكيف ؟.

كما سنرى خلال التحليل، فإن وظائف الحكاية الخرافية محدودة جدا تبعا لطبيعة هذا النوع السردي الشعبي المتميز بالقصر، وشدة التكثيف. فقد وجدناها بمتننا تتراوح غالبا بين أربع وثماني وحدات، وقلما تتجاوز ذلك .ففي حكايات (الذئب والنهر [2] — الدجاجة وكتاكيتها [3] — الذئب والحجر [4] — الحمارة وولدها [5] — للاّ طيبيبت [6].)، لم يصل عدد الوحدات الوظيفية في أي منها معدل عشر وحدات، مع استبعاد تكرار بعضها بالطبع. فالحكاية الأولى تشكلت من خمس وحدات وظيفية هي : (النـأي β، التنقل G، الانتـهاك δ، العقاب U، التصريح بالحكمة ح). والحكاية الثانية تنبني على هذه الوحـدات : (النأي β، النقص a،

الإصـــلاح K، الإساءة A ، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، التصريح بالحكمة ح)، وتتركب الحكاية الثالثة من الوحدات الوظيفية الست التالية : (النقص a، النأي β، الإساءة A، المطاردة Pr، النجدة Rs، التصريح بالحكمة ح)، أما الحكاية الرابعة فإن وحداتها الوظيفية ثلاث وحدات لا غير هي : (النقصa، الإساءة A، التصريح بالحكمة ح)، وأما الحكاية الخامسة فعلىطولها النسبي لم تبلغ وحداتها الوظيفـــية سوى (النقص a، الإصلاح K، الخداع η، الاكتشاف Ex، التواطؤ θ، العقاب U، النجدة Rs، والتصريح بالحكمة ح) .غيرأن هذا لا يمنع من تجاوز الوحدات الوظيفية ببعض الحكايات الخرافية عدد عشر وحدات، خاصة بتلك التي تعدى حجمها المساحة التي تشغلها الحكاية الخرافية عادة، كما في حكاية (الأسد، والقط، والفأر) (7). فبمراجعة الوحدات الوظيفية لهذه الحكاية، نجدها قد تـــجاوزت العشر إلى أربع عشرة وحدة هي: (الاستنطاق ε، الإخبار ζ، النأي β، الإساءة A، الخداع η، التواطؤ θ، العقاب U، النجدةRs، الإصلاح K، المنع γ، الانتهاك δ، النقص a، إدراك الخداع إ، التصريح بالحكمة ح). وبالمقابل، فقد لا تصل الوحدات الوظيفية لبعض الحكايات الخرافية القليلة أربعا، حسبما نرى في (القنفذ تحت الكسكاس) (8)، و(الذئب والكرمة) (9)، ففي كلا الحكايتين نجد وحدتين وظيفيتين فقط تليان (المرحلة البدئية α)، هما (النقص a) و(التصريح بالحكمة ح).

وهكذا تحكّم حجم الحكاية الخرافية في تحديد عدد وظائفها، وإن كانت هذه ليست قاعدة مطردة بمتننا، فقد يحصل أن يستطيل النص الخرافي من حيث المساحة، لكن وحداته الوظيفية تظل محدودة وفق ما سبقت ملاحظته بالنسبة لحكاية (للاّطيـبيت)، أو قد يحدث العكس فتتعدد

الوحدات الوظيفية بصورة ملحوظة بالحكاية القصيرة، مثلما في حكاية (المرأة والأسد) (10). إن هذه الحكاية الخرافية لا تشغل سوى مساحة محدودة عبر أسطر قليلة، ومع هذا فهي تتشكل من تسع وحدات وظيفية هي : (النأي β، المطاردة Pr، الإساءة A، النجدة Rs، النقص a، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، التصريح بالحكمة ح، العقاب U) بغض النظرعن تكرار كل من (الإساءة A)، و(المطاردة Pr) .

كل هذا يدل على حجم الوحدات الوظيفية التي تضطرب حكايتنا الخرافية داخله. فإذا كانت الوحدات الوظيفية بالحكاية العجيبة قد تبلغ إحدى وثلاثين وحدة وفق تحديد ف. بروب كما مر بنا آنفا، ولا تنـــزل عن عشر وحدات وظيفية أبدا، فإن الحكايات الخرافية بمتننا لا تتجاوز في أقصى الحالات أربع عشرة وحدة وظيفية، وقد تنـــزل إلى وحدتين وظيفيتين فقط في بعض الحالات النادرة. بهذا الـــقدر الضئيل من الوحدات الوظيفية استطاع هذا النوع السردي الشعبي أن يبني عوالمه تخييليا رامزا لنوازع النفس الإنسانية بهدف احتوائها وترشيدها، وهذا أحد أوجه بلاغته.

ومن المؤكد أن وحدات الحكاية الخرافية ستختلف عن مثيلاتها بالحكاية العجيبة، رغم تشابهها على الأقل من حيث الهدف إن لم يكن من حيث النوعية. إننا سنجعل مدخل مناقشتنا لنوعية الوحدات الوظيفية بالحكاية الخرافية، إثارة مسألة الإضافة التي حققتها مقارنة مع وحدات الحكاية العجيبة وغيرها. إن ما هو مميز حقا لنصوص متننا من الحكاية الخرافية بصدد الوحدات الوظيفية هنا، هو انتهاؤها عادة بالحكمة التي يصرح بها شخوص الحكاية في الأخير أو قبيله. ونحن لا نقصد هنا ما سبق طرحه من ملاحظات حول بناء الحكاية الخرافية عند مناقشتنا لمفهومها،

حيث عرفنا أنها تتوزع بنيويا إلى عرض قصصي، ومحصول أخلاقي (11)، فذاك أمر آخر متعلق ببنية الحكاية الخرافية، أما هنا فالمقصود الحكم ذاتها باعتبارها مقولة منوطة بوحدة وظيفية معينة تكرس هذا المحصول الأخلاقي، إنها وحدة (التصريح بالحكمة). وقد رمزنا لها بالحرف العربي (ح)، ما دمنا لم نعثر على هذه الوحدة الوظيفية لا عند ف.بروب ولا عند غيره، لا سيما وأنه لم يقع حسب علمنا تحديد الوحدات الوظيفية للحكاية الخرافية حتى الآن، مما يضاعف من مسؤوليتنا هنا بصدد الدراسة المورفولوجية لهذه الحكاية وحصر الوحدات الوظيفية المشكلة لها .وإذا كانت وحدة (التصريح بالحكمة ح) قد ظهرت بصورة محدودة جدا في الحكاية الشعبية كما رأينا آنفا، فإنها هنا بالحكاية الخرافية تعتبر وحدة وظيفية مركزية يصعب الاستغناء عنها في أي نص من نصوص هذا النوع السردي الرمزي .

إن الحكمة لا تنعدم بالحكاية الخرافية أبدا تصريحا أو تلميحا، على اعتبارها خلفية تكثف تجربة إنسانية تحتضن الدروس والعبر اللازمة لتوفير التوازن الكافي خلال التعامل مع الحياة اليومية. إن الأمر هنا يتعلق بأسلبة الواقع المعيش لضمان استمراريته، ومن هنا لزوم حضور الحكمة في الحكاية الخرافية بطريقة أو أخرى. وقد تكون هذه الحكمة في صيغة مثل أو حديث نبوي أو ما شابه ذلك، وهي حكمة شعبية بسيطة مستقاة من الحياة الشعبية وتجربتها الجمعية .ولولا هذه الحكمة لفقدت كثير من النصوص الخرافية معناها، ولأصبحت سردا بلا قضـــية إنسانيـــة، أو هـــدف اجتماعـــي، أو قيمـــة فنية.

لقد وجدنا معظم الحكايات الخرافية بمتننا تنتهي ب (التصريح بالحكمة ح) ؛ فالذئب في حكاية (الذئب والنهر) يصرح في النهاية :

((قنطت منـــك أيتها الدنيا مادام المؤخر أصبـــح مقدما والمقـــدم مؤخرا)) ،12،، والدجاجة تصرح لكتكوها في آخر حكاية (الدجاجة وكتاكيتها) قائلة : ((المزبلة تجمعنا، وعلى كل واحد أن يتدبر أمره)) ،13،، والذئب في حكاية (الذئب والحجر) يقول في النهاية : ((إن الرزق واحد وعلى طالبه أن يعينه)) ،14،، وينهي الثعبان حكاية (الأسد، والقط، والفأر) بقوله : ((اللي عندو باب واحد الله يغلقه عليه))،15،، أما الأسد في(حكايـــة المرأة والأسد) فيقول للمرأة قبيل هايتها: ((جرح اللسان لايشفى))،16،.

على أننا قد نصادف غياب وحدة (التصريح بالحكمة ح) في بعض النصوص، وإن كان الأمر يصبح في هذه الحالة ذا صبغة تضمينية، حيث ينوب الخفاء الشفاف للحكمة عن تجليها التقريري المباشر، وطبعا فإن التمظهر الأول هو أكثر شفافية وجمالية من التمظهر الثاني لها، لما في هذا الأخير من خطابية تعليمية صريحة. إن الحكمة موجودة مع غياب التصريح بها في هذه النصوص مثلا: (الأرنب والحذر) ،17،، (القنفذ، وابن آوى، والسلوقي) ،18،، (الحمص) ،19، .فعلى الرغم من اختفاء (التصريح بالحكمة ح) في هذه النماذج الثلاثة، حيث لم نجد أياً من شخوصها يفوه بأية حكمة أو مثل، فإن الحكمة ذاها لم تنعدم مع ذلك منها، بيد أها كفت عن أن تظل وحدة وظيفية من وحدات الحكاية، لكوها خرجت عن نطاق الوظيفة لتتحول إلى أداة تعليمية شفافة لا غير، مع احتفاظها برونقها الجمالي المؤثر. وهكذا يمكن أن ندرك ببعض التمعن ما تخفيه حكاية (الأرنب والحذر) من خلال مغامرة الأرنب من حكمة تقول : (لا حياة كريمة مطمئنة في بلاد الفقر والخوف)، وما ترمي إليه حكاية (القنفذ، وابن آوى، والسلوقي) من حكمة قائلة : (من معه الفطنة يفوز بكل شيء)، وما تشخصه حكاية

(الحمص) من حكمة أخرى تقول : (لاينتج عما هو غير طبيعي سوى الضرر العام) .

على أن وحدة (التصريح بالحكمة ح)، ليست هي الإضافة الوحيدة التي تحدثها الحكاية الخرافية بالنسبة لوظائف ف. بروب كما حددها في الحكاية العجيبة، بل إنها تتوفر على إضافة وظيفية ثانية، ويتعلق الأمر بوحدة (إدراك الخداع) التي اخترنا لها هي الأخرى رمـزا عربيا هـو حرف (إ). فبالنظر مثلا إلى حكاية (الأسد، والقط، والفأر) المشار إليها آنفا، نجد ردّ الفعل على (الخداع η) مختلفا تماما عما رأيناه بالحكاية العجيبة، فهو يعرض عن الاستسلام الواعي وغير الواعي، ليتميز بالفطنة والحذر .إذ أن الفئران في هذه الحكاية لا تستجيب لخداع الثعبان، بل تتصرف بحذر تجاهها، وبذلك تفسد خطة الثعبان في الإيقاع بها ليلتهمها. وإذا ما تطلب الأمرالمزيد من الرغبة في الاستقصاء بغية تأكيد هذه الوحدة الوظيفية، ألفينا كلا من حكايات (الذئب والخنفس(20) – الذئب والعنيزة(21) – النعجة والذئب(22))، تساند بالملموس مثول وحدة (إدراك الخداع إ) الوظيفية باعتبارها واحدة من الوظيفتين الجديدتين اللتين تتميز بهما الحكاية الخرافية خاصة، إذ تواجهنا حكاية (الذئب والخنفس) بتفطن الخنفس لاحتيال الذئب من أجل أكله، عندما قال له : ((أنا لم أذهب إلى معصرة ولا مررت بجانبها، و لم أطحن، و لم أعصر، فقط قل إنك تريد التهامي، واترك الدوران في الكلام)). كما أننا نعثر في حكاية (الذئب والعنيزة) على تبادل الخداع وإدراكه بين بطليها؛ فقد أدركت العنيزة خداع الذئب من طلبه مرافقتها وفضحته، وبدوره أدرك الذئب احتيال العنيزة للتخلص منه، وأمسك بها وأكلها. وكذلك في (حكاية النعجة والذئب)، فإن محاولة النعجة خداع الذئب للتخلص منه لم تفدها شيئا، إذ أدرك الذئب مرماها وطوقها.

ومن الشيق كون هذه الحكايات الخرافية الثلاث، تقوم في جوهرها كما هو واضح، على محاولة (الخداع η) و(إدراك الخداع إ)، في سياق الصراع الأبدي بين القوي والضعيف. إلا أنها تنتهي جميعا للأسف نهاية مأساوية لصالح الأقوياء، ولا غرو فنحن في فضاء غابوي.

ونجب الإشارة هنا إلى أنه من الملحوظ كون ورود وحدة (إدراك الخداع إ) في الحكاية الخرافية، مرهون بغياب وحدة وظيفية أخرى هي (التواطؤ θ) حسبما أدركنا من هذه الأمثلة الثلاثة المستند إليها، إذ لم نعثر على أي مثال تلتقي فيه وحدة (التواطؤ θ) ووحدة (إدراك الخداع إ) في وقت واحد. نعم قد يحدث أن تحضر الوحدتان الوظيفيتان معا بحكاية واحدة، لكن على أن تمثل كل واحدة منهما رد فعل آخر تجاه خدعة مختلفة، كما نلاحظ في حكاية (الأسد، والقط، والفأر) على سبيل المثـــال لا الحصر.

يبدو أننـــا في خضـــم استكشافنا للوحدتين الوظيفيتين الجديدتين (التصريح بالحكمة ح) و(إدراك الخداع إ) في تلافيف متننا من الحكاية الخرافية المغربية، قد شغلنا مؤقتا عن عملية الحصر النوعي لجميع الوحدات الوظيفية المشكلة لهذه الحكاية. ونحن إذ نعيد هذه النقطة إلى الواجهة، نجد أنفسنا بصدد استيعاب الوحدات الوظيفية التي تشكلت منها حكايتنا الخرافية، ملزمين بالالتجاء إلىأسلوب الإحصاء باعتباره أداة إجرائية كاشفة عن الحقائق بصورة علمية أكثر دقة وضبطا.

فمـــع أن حكايات متنـــنا الخرافية قد قامت بإعادة إنتاج معظم وحدات ف. بروب الوظيفية الخاصة بالحكاية العجيبة على غرار الحكاية الشعبية، باستثناء (استلام الأداة السحرية F – تغير الهيأة T – التعرف Q – الانتصار J)، فإنها تشكلت أساسا في معظم النصوص من وحدات وظيفية

عينها، ذات قيم عدوانية بالضرورة، ومن هنا يجوز نعتها بأنها وحدات وظيفية غابوية حسبما تظهر هذه الجدولة :

الوحدات الوظيفية	رمزها	مرات ترددها	مستوى ترددها	رتبتها
النقص	a	40 مرة	غـــزيــــــــــــر	1
الإساءة	A	36 مرة	"	2
الخداع	η	30 مرة	"	3
النأي	β	29 مرة	"	4
التواطؤ	θ	27 مرة	"	5
الاستنطاق	ε	26 مرة	"	6
الإخبار	ζ	25 مرة	"	7
النجدة	R_s	24 مرة	"	8
العقاب	U	22 مرة	"	9
المطاردة	P_r	17 مرة	مـــتـــوســــــط	10
التصريح بالحكمة	–	17 مرة	"	10
الإصلاح	K̀	16 مرة	"	12
الاكتشاف	E_x	15 مرة	"	13
المنع	γ	12 مرة	"	14
الانتهاك	δ	12 مرة	"	14
العودة	↓	12 مرة	"	14
التنقل	G	9 مرات	أقل من متوسط	17
الانطلاق	↑	8 مرات	"	18
إدراك الخداع	!	8 مرات	"	18
رد الفعل المعاكس	C	5 مرات	نـــــــــادر	20
المهمة الصعبة	M	4 مرات	"	21
رد الفعل	E_2	4 مرات	"	21
التحية	D_2	3 مرات	نـــادر جـــــــدا	23
مهمة ناجزة	N	3 مرات	"	23
التعويض	W_3	3 مرات	"	23
المعركة	H	مرتان	"	26
دعوى كاذبة	L	مرة واحدة	"	27
التنكر	O	مرة واحدة	"	27
الاستغاثة	B_1	مرة واحدة	"	27
علامة	I	مرة واحدة	"	27
الزواج	W^o	مرة واحدة	"	27
تولي الحكم	W_o	مرة واحدة	"	27

بالتمعن في هذا الـــجدول، ندرك أن الـــحكاية الخرافية بطبيعتها الترميزية، تناظر الواقع بنـــزعاته العدوانية توخيا لتصفيته من هذه النـــزعات السلبية لصالـــح النـــزعات الإنسانية الإيجابية بواسطة عملية التطهير .لهذا وجدناها تقوم بتجميع هذا الخضم من الوحدات الوظيفية ذات الطابع الشرس، من (نقص a، وإساءة A، و خداع η، ونأي β، وتواطؤ θ، واستنطاق ε، وإخبار ζ، ونجدة R_s، وعقاب U، و مطاردة P_r)، وما شابهها من الوحدات الوظيفية المهيمنة على عالم حكاياتنا الخرافية. أما الوحدات الوظيفية من جنس (التحية D_2، والتعويض W_3، والزواج W^o) مما يكتسي طابعا مسالما، فهي نادرة جدا في متننا، وهذا أمر طبيعي مادمنا نعيش بالحكاية الخرافية مناخا مشحونا بالحوج، والاعتداء، والمكر، والمطاردة، وما أشبه. لهذا، فإننا لن نعتد بالوحدات الوظيفية النادرة والنادرة جدا في متننا، وسنجعل دليل الوحدات الوظيفية التي تتكون منها إواليات الحكاية الخرافية محصورا في الوحدات الوظيفية التي بلغت على الأقل مستوى أقل من متوسط .فيكون مجموع الوحدات الوظيفية الأساس ذات النشاط البنيوي الفعلي بحكايات متننا منحصرا في تسع عشرة وحدة وظيفية هي : (النقص a، الإساءة A، الخداع η، النأي β، التواطؤ θ، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، النجدة R_s، العقاب U، المطاردة P_r، التصريح بالحكمة ح، الإصلاح K، الاكتشاف E_x، المنع γ، الانتهاك δ، العودة ↓، التنقل G، الانطلاق ↑، إدراك الخداع إ). مع الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بالمتن وليس بالحكاية الواحدة المفردة، فهذه الوحدات الوظيفية لم تجتمع كلها قط بحكاية واحدة معينة من حكاياتنا الخرافية. وأما تشغيل هذه الحكاية لبعض الوحدات الوظيفية الأخرى مرة أو مرتين بهذا المتن، فإنه لا يعتد به نظرا لندرتها،

ولكونها أكثر التصاقا بطبيعة الـــحكايـــة العجيبة، مما يجعلنا نراهن على الوحدات الوظيفية الأساس بمتننا، فنعتبر الوحدات المطردة في الحكاية الخرافية عامة هي هذه الوحدات الوظيفية التسع عشرة لا غير.

ومن الواضح أن هذه الوحدات الوظيفية هي التي صنعت نسيج حكاياتنا الخرافية. فماذا إذن ترتب عن ذلك على المستوى البنيوي ؟.

نلاحظ أولا، أن الحكايات الخرافية المدروسة هنا تظل وفية في بنائها العام لما رأيناه سالفا، من ابتعاد الحكاية الخرافية عن التقسيم الثلاثي القصصي المعروف، وتعويض ذلك بالعرض القصصي للحدث، ثم المحصول الأخلاقي، فضلا عن التركيز على حدث واحد مكثف تجسده شخصيتان أو ثلاث شخصيات أو أكثر يحكمها التناقض الشرس(23) الذي يخضعها لمبدإ التقابل (24).لكننا نضيف هنا أن المتن الحكائي الخرافي بالمغرب قد تحكمت فيه تشكلات أخرى كبرى محددة نتوقع أن تكون مطردة ليس في هذا المتن المغربي فحسب، بل في الحكاية الخرافية بشكل عام. وهذه التشكلات هي:

أ ـ **التشكل الخطي** : ما دمنا قد تعرفنا على هذا التشكل لدى دراستنا للحكاية الشعبية بالمغرب سابقا، فإننا لن نضيف هنا مزيدا من المعلومات النظرية، بل سنحاول الاقتراب أكثر من الصورة عمليا، وذلك بالدخول مباشرة في مقاربة بعض الحكايات الخرافية التي تندرج ضمن هذا التشكل المطرد في حكاياتنا الخرافية. إن تقطيع كل من حكايات (الحدأة والسلحفاة (25)، النعجة التي أخذت الذئب (26)، السبع والذيب (27).) إلى ما تحتوي عليه من مقاطع، سيكشف أمامنا بالتبعية مدى التفاف هذه النصوص الثلاثة حول تشكل خطي يتحكم في بنائها بشكل جوهري لا يسمح بأي اختلال لخطيته. فرغم ما في هذه النصوص من تكرار لبعض

الوحدات الوظيفية، فهي تتدرج في بنائها من مقطع إلى مقطع آخر مختلف عنه عبر خط مستقيم لا انعراج فيه. وعن طريق توالي المقاطع بهذه الكيفية تتحرك الحكايات الثلاث نحو نهايتها ليكتمل الحدث بكل ملابساته وأبعاده؛ فحكاية (الحدأة والسلحفاة) تتشكل من مقاطع متوالية غير مكرورة على هذه الصورة :

- رغبة الحدأة في أكل السلحفاة (a_5).
- احتيال الحدأة على السلحفاة لالتهامها (η) .
- استسلام السلحفاة لخداع الحدأة (θ).
- إسقاط الحدأة للسلحفاة من أعلى السماء (A_{17}) .
- استنجاد السلحفاة بالله بعد فوات الأوان (R_5).
- سقوط السلحفاة وموتها ثمنا لغفلتها (U) .
- أكل الحدأة للسلحفاة (A_{17}).

وتتشكل حكاية (النعجة التي أخذت الذئب) القصيرة جدا، من ثلاثة مقاطع محددة بطريقة صارمة وغير متشابهة، لكن أحدها يؤدي إلى الآخر في ترابط متين، حيث تتدرج هكذا :

- انتباه الإبن لأبيه يجري في كل اتجاه (α).
- حديث الإبن والأب حول النعجة الضائعة (ε، ζ، G_2).
- حث الأب ابنه على أن يريه مكان النعجة والذئب (γ_2)، لأنه هو الذي يعرف من أخذ الآخر (ح) .

أما حكاية (السبع والذيب)، فإنها تتشكل من سبعة مقاطع يمسك أحدها بالآخر في تتابع دقيق يخدم تطور الحدث من الشدة إلى الانفراج مرورا بالمطاردة هكذا :

1 ـ الـــشــــدة :

– مفاجأة الأسد للذئب، وأمره إياه أن يصنع له نعلا (ε، ζ، γ^2).

– اشتراط الذئب على الأسد أن يحضر جلد الجمال، لكنهما كانا يأكلانها لعدم صلاحية جلدها جميعا (η، θ) .

– سلخ ناقة جيدة، وتقييد الذئب لأرجل الأسد، ثم الإجهاز عليه بالعض، لولا أن باشره الأسد بعضة أطارت ذيله (A، I).

– احتيال الذئب لقطع ذيول الذئاب، وأكل الأرانب (η، θ، A).

2 ـ المطــــاردة :

– إنقاذ الأسد الأرنب من مطاردة الصيادين، لقاء فكها لأرجله من جلد الناقة، ثم غدره بها وافتراسها (P_r، R_s، η، θ، A) .

– انطلاق الأسد للبحث عن الذئب المذنب، واحتياله للإمساك به، لولا يقظة الذئب (P_r، η، إ، η، إ، A) .

3 ـ الانــفــراج :

– تخلص الذئب من الأسد، وصرفه أصحابه إلى حال سبيلهم (K).

إن التتابع الخطي هنا يشمل المقاطع الصغرى والكبرى معا ؛ فالأولى تتدرج من مفاجأة الأسد للذئب وأمره إياه بصنع نعل له، ليتجه الحدث نحو الاحتيال للفوز بالجمال، ثم محاولة أكل الأسد ذاته، ومطاردة هذا الأخير له، ليتخلص منه في النهاية بواسطة فطنته ويقظته، ثم يصرف أصحابه بعد أن انتهت مهمتهم. والثانية تتبع الخط المرسوم لها لا تحيد عنه إلى أي انعطاف أو تكسير أو استدارة مثلا، فتبدأ الحكاية بالشدة، لتمر بالمطاردة، وتنتهي عند الانفراج. وإذا كانت هذه المقاطع أو مقاطع الحكايتين الأخريين قد اقترنت بوحدات وظيفية معينة، فإنه لا يعتد هنا بتكرار هذه الوحدات

أو تلك، وإن كان من المهم الإشارة إلى أن هذه المقاطع سواء كانت صغرى أو كبرى مرهونة بما تحتاجه من وحدات وظيفية ضرورية لتماسكها .

ب ـ **تشكل التمـــثل** : هناك تشكل آخر وجدناه يكاد يكون مطردا بحكاياتنا الخرافية ، يتشخص فيه سرديا مثل سائر أو حكمة معروفة، على غرار ما تنبه إلـــيه بعض الباحثين من توزع الحكاية الخرافية إلى عرض قصصي ومحصول أخلاقي (28)، ونظرا لهيمنة هذا التشكل على متننا، ارتأينا أن نضع بين يدي القارئ الكريم نموذجا دالا له توخيا لمزيد من الإثبات والتأكيد :

ابن آوى والصياد (29)

((تناول صياد قوسه وذهب إلى الصيد (نأيβ). و لم يبتعد قليلا حتى وجد غزالة رماها بسهم (مطاردة P_r) وقتلها (إساءة A_{17})؛ وحملها ثم عاد (عودة↓). وفي الطريق مر أمامه خنـــزير، فوجه إليه سهما أصابه في مقتل (إساءة A_{17})، لكن هذا استدار لمهاجمته، وضربه بنابيه وقتله، وبعد ذلك سقط بجانبه ميتا (معركة H_1).

ولا أعرف كيف جاء الحظ بابن آوى إلى هذه الناحية، حيث وجد الموتى الثلاثة .فقال : إن الله كافأني بزاد شهر كامل (اكتشاف E_x) .وعندما رأى الوتر مشدودا إلى القوس قال : هذا الوتر وحده يمكن أن يغذيني يومين. فعضه، ثم قرضه، وعندما قطع الوتر استرخت القوس وقتلته بدوره (إساءة A). ولهذا قال القدماء : من يرد أكثر يخسر كل شيء (التصريح بالحكمة ح).)) .

إن هذه الحكاية الخرافية تشخص عمليا ماكثفته في قول القدماء بالنهاية (من يرد أكثر يخسر كل شيء) .فقد تجسد هذا المثل في تصرف

الصياد الذي لم يقنع بالغزالة إذ حاول اصطياد الخنـــزير أيضا، وفي ابن آوى الذي لم يقنع بالجثث الثلاث فطمع في الوتر كذلك، وقد أدى هذا التفاعل إلى نتيجة واحدة هي خسارة كل شيء بما في ذلك الحياة ذاتها.

لكننا قد نجد في بعض النماذج الأخرى غياب المحصول الأخلاقي بغض النظر عن التصريح بالحكمة أو عدم التصريح بها، كما نلمسه في حكاية (الحمارة وولدها) السالفة، حيث يتطابق حدثها مع الحكمة الشعبية القائلة : (ما تعرف الخير فين هو). إن الحمارة لم تقنع بالخدمة وحدها، فتمنت لو يرزقها الله ولدا يعينها على تحمل مشاقها، إلا أن أصحابها أزالوا عنها بردعتها لما رزقت ولدا ثم كبر، وخلعوها عليه ، فأصبحت الحمارة تشتغل دون بردعة .

وقد أفادنا تتبعنا لهذا التشكل عبر نصوص خرافية كثيرة أخرى، في أن نلاحظ أن الأمر قلما يخرج عادة عن هذه المقاطع الكبرى :

1 ـ الخروج إلى الحياة باعتبارها ميدان التجربة، علما بأن هذا المقطع يتأطر عادة من (النأي β أو النقص a أو هما معا).

2 ـ التجربة ذاتها؛ وهي علادة تجربة مريرة، قد تصل إلى حد الهلاك أحيانا. وغالبا ما تتأطر أساسا من (الإساءة A) وما يرتبط بها من وحدات وظيفية غابوية كثنائيتي (الخداع η/التواطؤ θ)، و(المنع γ/الانتهاك δ)، وما شابههما.

3ـ النتيجة؛ وتكون سلبية بالنسبة للطرف المنتهك للعرف، وإيجابية بالنسبة للطرف المحافظ عليه. وغالبا ما تتأطر بوظيفتي (العقاب U) و(التصريح بالحكمة ح) .

وتصب كل هذه المقاطع في نقطة مركزية واحدة بالحكاية، هي تشخيص المثل أو الحكمة أساسا .

ج ـ **التشكل اللولبي** : (30) لعلنا أدركنا في كثير من النصوص الخرافية الآنفة كما في نصوص غيرها، ما تتميز به بعض الوحدات الوظيفية من تكرار على صورة ما رأيناه بالحكاية العجيبة المغربية. إلا أن الأمر هنا يختلف عن هذه الصورة .فإذا كنا نجد التكرار مظهرا مألوفا في كثير من الحكايات العجيبة والخرافية باعتباره مكونا جزئيا على المستوى البنيوي، فإنه هنا أضحى هو الذي ينسج جسد الحكاية ويحكم منطقها، عن طريق تكرار حلقات حدثية عينها تتلولب من البداية إلى النهاية، بعد حدث عارض يمثل بؤرة الانطلاق وتوالد الفعل، مشكلة بذلك حركة الحكاية المتحلزنة في بطء وتثاقل تتوإلى عبرها الحلقات المكرورة واحدة فواحدة. وبكلمة أخرى إن التكرار هنا يكتسح باقي المكونات ويهمشها، فيتحول الأمر إلى نوع من تطريز الحكاية بسلسلة من الحلقات المستعادة بالصورة ذاتها، ولا عبرة باختلاف الشخصيات وملابساتها السطحية غير المؤثرة في توالي التكرار، مع ملاحظة أن هذه الحلقات تكبر أكثر كلما تقدمت الحكاية نحو نهايتها وفق ما يتضح من قراءة حكايـــات (أبو الحناء والقوبـــع) (31)، (نصف ديك) (32)، (الخنفوسة والفكرون) (33) مثلا. إن التخريج الصائب الذي يمكن تحصيله من هذه النماذج الخرافية الثلاثة، كونها تحفل كثيرا بالتكرار ؛ إذ أن ثمة تمفصلا متناسلا عبر تكرار حلقات عينها بهذه الحكايات، على غرار التشكل الحلقي الذي رأيناه في الحكاية الشعبية.

ففي حكاية (أبو الحناء والقوبع) يمتنع أبو الحناء عن رد لباس وعمامة القوبع إلاّ إذا حملت إليه العنب، فتكون هذه الحادثة/البداية هي بؤرة تولد حلقات سلسلة من المواقف المتشابهة المتعاقبة، حيث تنطلق القوبع بطبيعة الحال للبحث عن العنب، لكن الدالية تطالب بماء العين،

والعين تطالب بعزف الموسيقيين، وهؤلاء يطالبون بحمل، ويطالب الراعي بالعصيدة واللبن، اللذين تحصل عليهما القوبع بالحيلة .فقط لا تتكرر الحلقة الأولى (اقتراض أبي الحناء لباس وعمامة القوبع)، التي تكون البداية، وحلقة (احتيال القوبع على النسوة)، التي توقف تكرار متوالية الطلب والرفض المشروط .وإن ما يثير الاهتمام كون هذا التكرار يأخذ هنا صورة معكوسة أيضا، حيث تأخذ القوبع العصيدة واللبن إلى الراعي، فيعطيها حملا تأخذه إلى الموسيقيين، الذين يعزفون للعين، فتعطيها ماء تحمله إلى الدالية، التي تمنحها عنبا، تذهب به إلى أبي الحناء، فيرد إليها لباسها وعمامتها .

وهكذا يتبين أن هناك مظهرين اثنين للتكرار بهذه الحكاية الخرافية ؛ أحدهما صاعد تمر فيه القوبع بمجموعة من الجهات تتخذ من طلبها موقفا واحدا، والآخر نازل تستجيب فيه كل تلك الجهات لتلبية رغبة القوبع. وقد انعكس هذا التكرار المهيمن على الوحدات الوظيفية ذاتها، حيث وجدنا (النقص a، المهمة الصعبةM، الانطلاق ↑) هي الشبكة الأساس التي تنتظم من خلالها الحكاية، إذ لا تقوم لها قائمة دونها، فعبر تكرار وتوزع تلك الوحدات الوظيفية تحركت ونمت وبلغت هدفها الأخير .

وفي حكاية (نصف ديك)، كوّنت حاجة نصف ديك لصدقة السلطان من، أجل أمه، بؤرة تولد حلقات السلسلة الحدثية المكرورة، لتنثال الحلقات المتوالية بعد ذلك بصورة واحدة مع اختلاف الشخصيات وملابساتها باستثناء نصف ديك بالطبع. وهكذا يلتقي نصف ديك في الطريق مع ثعلبة، وذئب، وأسد، وبغالين، ونهر، على التوالي، فتوجه إليه الأسئلة نفسها، ويرد هو بأجوبة واحدة. وتكون النتيجة متطابقة : طلب مرافقة نصف ديك واستجابته هو للطلب. وفي قصر السلطان يرمى بنصف

ديك بين الدجاجات، فيستدعي الثعلبة لتأكلها جميعا، ووضع بـــإصطبل المعز، فاستدعى الذئب ليلتهمها جميعا، وذهبوا به إلى إصطبل البقر، فاستدعى الأسد ليفترسها كلها، وألقي به في مخزن الحبوب، فاستدعى البغالين ليحملوا كل الحبوب، وقذف به في الفرن، فاستدعى النهر ليطفئ النار .و لم يجد السلطان بدا من أن يستجيب لرغبته .وهكذا يتتابع التكرار منذ البداية إلى النهاية رغم تغير موضوعه من مواجهة الحيوانات والبغالين في الطريق، إلى مواجهة المعاملة السيئة في قصر السلطان.

وبهذا، تتشكل هذه الحكاية من حلقات متلولبة تتحرك عبر وحدات وظيفية معينة تتكرر هي الأخرى بالضرورة لتصنع نص الحكاية، وهي : (التنقلG، الاستنطاقε ، الإخبار ζ ، رد الفعلE، طلب المصاحبة D7، الإساءةA، النجدة Rs، رد الفعل المعاكس C) .وطبعا، فإن هذه الحكاية تنفتح على (النقص a) الذي يطلق تيار التكرار، وتنغلق ب (الإصلاح K) الذي يوقف تدفق هذا التكرار، وإلا فلن تكون له نهاية دون هذه النتيجة الإيجابية التي حصلها نصف ديك في الأخير بمآثره المدهشة .

وتحتفظ حكاية (الخنفوسة والفكرون) هي الأخرى بنظام التكرار الذي يتشيد عليه معمارها .إذ يمثل هجر الخنفوسة لزوجها الفكرون نقطة انطلاق التكرار وتلولبه داخل الحلقات المتوالية، حيث توارد على الفكرون وهو جالس على حجر بالعين، كل من الدجاجة، والديك، والجمل، والحمار، والقط، والعقرب تباعا. فتكررت الأسئلة والأجوبة، ومحاولات استرداد الخنفوسة، وردود الفعل. و لم يتوقف هذا التكرار اللولبي المتدفق إلا بمبادرة العقرب التي استطاعت رد الخنفوسة إلى زوجها الفكرون لشدة خوف هذه منها.

ومثل الحكايتين الخرافيتين السابقتين، تكررت هنا الوحدات الوظيفية المحدودة، التي لم تخرج عن : (النقص a، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، رد الفعل E، الإساءة A، نأي β، منع γ، إصلاح K) .وكالحالتين السالفتين أيضا، تم التكرار أسلوبيا عبر اعتماد الحوار وتوظيف صيغ مقطعية تحولت إلى ما يشبه اللازمة المنغومة .

وهناك خاصية أخرى أساسية تشترك فيها هذه الحكايات الخرافية الثلاث وأمثالها، وهي تضخم الحلقات المتلولبة خلال تواليها بالنص فيما يشبه كرة الثلج الصغيرة التي تكبر مع استمرارها في التدحرج على منحدر. ويتأكد من كل هذه التفاصيل، أن التشكل اللولبي بحكاياتنا الخرافية، يتأسس على تكرار حلقات واحدة تتحلزن وتتضخم عبر النص ما بين بؤرة الانطلاق في البداية، وحصر التكرار المتلولب في النهاية، علما بأن متوسط تكرار الحلقات المتلولبة بالحكاية الخرافية الواحدة في سياق هذا التشكل، يتراوح ما بين أربع وسبع حلقات على الجملة، قد تزيد أو تنقص قليلا.

وقبل أن ننصرف إلى النظر في النقطة الأخيرة بهذا الفصل، لا ننسى أن نشيرإلى أن هذا التشكل غالبا ما يقترن بنمط خاص في الحكاية الخرافية، هو ما يطلق عليه بالفرنسية (Randonnée).

يمكننا أن نمر الآن إلى هذا التساؤل : عبر أي نوع من الأبطال يتحقق تعدد الوحدات الوظيفية في الحكاية الخرافية بمتننا، وتتشعب نوعيا، وتتماسك لإيصال رسالة الحكاية إلى المتلقي ؟.

إن الأبطال المسخرين لهذه الغاية بمتننا الخرافي، يتوزعون نوعيا إلى ذات المجموعات التي رأيناها بمناسبة دراستنا للشخصيات الخرافية (34) ؛ فمن خلال عملية استقصاء دقيقة تبين لنا أن حكايتنا الخرافية تعرف من الأبطال ما هو حيوان كالأسد والذئب والقنفذ وابن آوى والنعجة والحمار والحمل،

وما هو طائر مثل الحدأة والديك والكتاكيت والباز والقوبع، وما هو نبات كالدالية والحمص، وما هو جماد مثل النهر والطاحونة والقوس، وما هو إنسان كالرجال والراعي والمرأة والولد والصيادين والبغالين وأمثالهم، وماهو من الزواحف كالسلحفاة والحرباء، وما هو حشرة كالخنفس والعنكبوت.

بيد أن ما تميز به هؤلاء الأبطال بالمتن المدروس في هذا الصدد، هو حسن اختيار نصوصه لهم، حيث يتطابقون مع أدوارهم بالحكاية ؛ فالنعجة والحمل و العنـــزة والكتكوت والأرنب وما شابهها مما يظهر بمظهر الضعف ويتسم بالخوف، تؤدي دور الضحية بالحكاية الخرافية، بينما الأسد والذئب وابن آوى والحدأة والإنسان وغيرهم من الأبطال الذين يتمتعون بالقوة الجسمية أو بالمكر والحيلة، يضطلعون بمهمة الخداع والاعتداء .وتكون النتيجة أن هؤلاء الأبطال كلما حضروا هنا أو هناك بمختلف حكاياتنا الخرافية، إلا وكان القاسم المشترك بينهم هو العداء الصراح والتربص الحذر، خضوعا لمبدإ التقابل الذي يظهر أحدهم ضحية والآخر معتديا .

وإذا كان الأبطال يتميزون بهذا الغنى النوعي في حكاياتنا الخرافية، فإن الأمر من ناحية ثانية لا يخرج عما سبق حصره بالنسبة لعدد أبطال الحكاية الواحدة (35) .ذلك أن تعدد الأبطال بحكايات متننا الخرافية بالصورة السالفة، لا يبعدها عن التقيد بثلاثية (المعتدي - الضحية - الوسيط). وهكذا وجدنا على سبيل المثال لا الحصر، في حكاية (الحمارة وولدها) الحمارة ضحية، وأصحابها معتدين، وولدها وسيطا، وفي حكاية (الذئب والعنيزة) العنيزة ضحية، والذئب معتديا، والراعي وسيطا، وفي حكاية (لالا طيبيت) لالاطيبيت ضحية، وولد الجيران معتديا، وولدها وسيطا. غير أننا نجد ببعض الحكايات الخرافية عددا يفوق بكثير هذا الثلاثي الراسخ؛

والحقيقة أن ذلك لا يبدو إلا في الوهلة الأولى لأنه ببعض التدقيق يتبين أن الأمر لا يخرج عن هذا الثلاثي، على اعتبار اشتراك عدد من الشخصيات في أداء وظيفة واحدة، لاسيما في الحكايات الخرافية ذات التشكل اللولبي. ومن ذلك مثلا حكاية (أبو الحناء والقويبع) التي بلغ عدد شخصياتها سبعا (أبو الحناء، القويبع، الدالية، العين، الموسيقيون، الراعي، النسوة) وحكاية (نصف ديك) التي بلغ عدد شخصياتها هي الأخرى سبعا كذلك (نصف ديك، السلطان، الثعلبة، الذئب، الأسد، البغالون، النهر)، وحكاية (الخنفوسة والفكرون) التي زادت واحدة على سابقتيها، فكان عدد شخصياتها بذلك ثماني شخصيات (الخنفوسة، الفكرون، الدجاجة، الديك، الجمل، الحمار، القط، العقرب).

ومع ذلك يمكن فرز كل هذا الركام من الشخصيات والأبطال لوضع كل منها بالخانة الملائمة له حسب وظيفته بالحكاية على هذا الشكل:

الحكاية	الشخصيات	النوعية	المعتدي	الضحية	الوسيط
أبو الحناء والقويبع	أبوالحناء، القويبع الدالـية، العين، الموسيقيون، الراعى، النسوة .	طائران، نبات، جماد، بشر .	أبو الحناء	القويبع	الدالية، العين الموسيقيون، الراعي، النسوة.
نصف ديك	نصف ديك، السلطان، الثعلبة، الذئب، الأسد، البغالون، النهـر.	طائر، حيوانات بشر، جماد	السلطان	نصف ديك	الثعلبة، الذئب الأسد، البغالون،النهر.
الخنفوسة والفكرون	الخنفوسة، الفكرون، الدجاجة، الديك، الجمل، الحمـار، القـط ، العقرب .	حشرتان، زاحف، طائران، حيوانات.	الخنفوسة	الفكرون	الدجاجة، الديك، الجمل، الحمار القط، العقرب.

وهكذا أمكن فرز هذه الشخصيات اعتبارا لوظيفتها في سياق هذا الثلاثي : المعتدي - الضحية - الوسيط، على الرغم من كثرتها بكل الحكايات الخرافية الثلاث. مما يجعل قاعدة هذا التثليث الوظيفي قاعدة صحيحة. من دون أن نبعد من حسابنا إمكانية اقتصار الحكاية الخرافية على شخصيتين اثنتين لا غير، وهي الظاهرة المطردة أكثر بمتننا من هذا النوع السردي الشعبي.

* * *

والآن، ما محصلة كل ما سبق ؟ .

لقد عرفنا أن الحكاية الخرافية المغربية، تقوم على عدد من الوحدات الوظيفية، يتراوح ما بين أربع عشرة في أقصى الحالات، وأربع وحدات وظيفية فقط في أدناها .دون أن يكون لحجم الحكاية دخل، بدليل تكدس الوحدات الوظيفية بالحكاية القصيرة، وقلتها في الحكاية الطويلة .

كذلك وقفنا على نوعية هذه الوحدات الوظيفية بحكايتنا الخرافية، فتبين لنا أن هذا النوع السردي الشعبي لدينا يستعير معظم وحدات الحكاية العجيبة الوظيفية شأنه في ذلك شأن الحكاية الشعبية، إلا أنه أضاف إلى ذلك وحدتين وظيفيتين جديدتين هما (التصريح بالحكمة ح) و(إدراك الخداع إ)، كما أنه تصرف في تلك الوحدات الوظيفية تصرفا يخضعها لطبيعته هو، ومن هنا كثرة تشغيل الحكاية الخرافية بالمغرب لبعض تلك الوحدات

الوظيفية المرتبطة بالحكاية العجيبة بشكل واسع، وتهميشها لعدد آخر منها، في حين لم يشغل بعضها الآخر أبدا .

كما استطعنا أن ننفذ إلى لب التشكلات الكبرى التي قامت على الوحدات الوظيفية المعتمدة بحكايتنا الخرافية، حيث أمكن تحديدها في ثلاثة تشكلات رئيسية هي :

أ ــ **التشكل الخطي** ؛ وقد تبين لنا أنه الأكثر اطرادا بحكاياتنا الخرافية، حيث تلتف بنيويا حول مسار سردي خطي لا يسمح بأية خلخلة لامتداده المستقيم .

ب ــ **تشكل التمثل** ؛ وهو لا يقل اطرادا بمتننا من هذه الحكاية، حيث يتشخص فيه مثل سائر وتتمثل حكمة معروفة، أو قول مأثور، بغض النظر عن التصريح أو التلميح بذلك، فالمهم هو التشخيص العملي للمقولة الحكمية، مع الاتكاء على تجارب الحياة المختلفة واستخلاص الدروس والعبر منها.

ج ــ **التشكل اللولبي** ؛ وفيه ينسج التكرار الحلزوني جسد الحكاية ويحكم منطقها، حيث تتكرر الحلقات الحدثية متلولبة على مساحة الحكاية، منطلقة من حدث عارض، فتتضخم كلما تقدمت نحو نهاية الحكاية، ويظل البطل هو الرابط بين تلك الحلقات المتشابهة.

و لم ننس شخصيات وأبطال حكايتنا الخرافية، فقد أدت كل تلك الوحدات الوظيفية وسلكت بها هذه التشكلات المحصلة، ونظرا لهذه الضرورة لم نهملها، وإلا لضاع معنى الوظائف والتشكلات معا دون تلك الشخصيات والأبطال التي تتحرك بالحدث ويتحرك بها، فأدركنا أن حكايتنا الخرافية غنية بكثرة شخصياتها وتنوع أبطالها، وأن الكثرة العددية واختلاف

النوعية، لم يحولا دون محاولة ضبط دورها بالحكاية الواحدة، فبدا أنها لا تشذ عن التوزع الثلاثي لأبطال الحكاية الخرافية عامة، ونقصد: المعتدي - الضحية - الوسيط .مع ملاحظة غياب الوسيط بكثير من الحكايات .

وإذا كنا قد ضبطنا كل تلك الآليات بحكايتنا الخرافية، وأمثالها بحكاياتنا العجيبة والشعبية، فماذا يمكن أن تتوفر عليه حكايتنا المرحة من ذلك ؟ .لننظر إذن بالفصل الموالي في هذه الحكاية، متوخين استكشاف ما تحتويه من عناصروظواهر تميزها أو تسلكها فيما اقترنت به أنواع السرد الشعبي الفارطة .

الفصل الرابع
الـــحـــكـــاية الـــمـــرحـــة
بـــيـــن الاســـتـــعـــارة والإضافـــة

إننا لا نريد هنا أيضا، أن نقف على جميع مكونات الحكاية المرحة عندنا على الصورة الواردة بالقسم الأول، بل إننا سنشغل أنفسنا بما يدخل في مجال المورفولوجية لا غير، أي مستوى الوحدات الوظيفية، ومستوى فعل الشخصيات، مـــرورا بالتشكلات الكبرى الـــتي تبنيها الوحدات الوظيفية ويشخصها أبطال الحكاية، على صورة ما قمنا به عند دراستنا للأنواع السردية الشعبية الأخرى بالمغرب سابقا.

وفي هذا السياق، نبدأ أولا بالإشارة إلى أن الحكاية المرحة المغربية تستعير الكثير من الوحدات الوظيفية البروبية، وتتفق مع حكايتنا الخرافية خاصة، من حيث حجم الوحدات الوظيفية ونوعيتها، إلا أنها تتميز بوظيفتين أصيلتين فيها هما : (التهكم ت) و(التعاقد ع) كما سنرى. هي من جانب آخر تتشكل من وحدات وظيفية محدودة تنـــزل إلى وحدتين اثنتين أو ثلاث وحدات فقط مثلما في هذا المثال :

فقط ذاق الطعام (1)

((هؤلاء رجال كانوا يأكلـــون، وعنـــدما تصـــادف أن مر بباب منـــزلهم رجل آخر، استضافوه للأكل، فقال لهم :

– لا أستطيـــع الأكـــل؛ فقط سأذوق الطعـــام معكـــم (المرحلة البدئيـــة α).

لكنه لم يذق الطعام فقط، بل بقي آخر من يأكل من الجلساء (انتهاك δ).

عندئذ قال له أحد الجلساء :

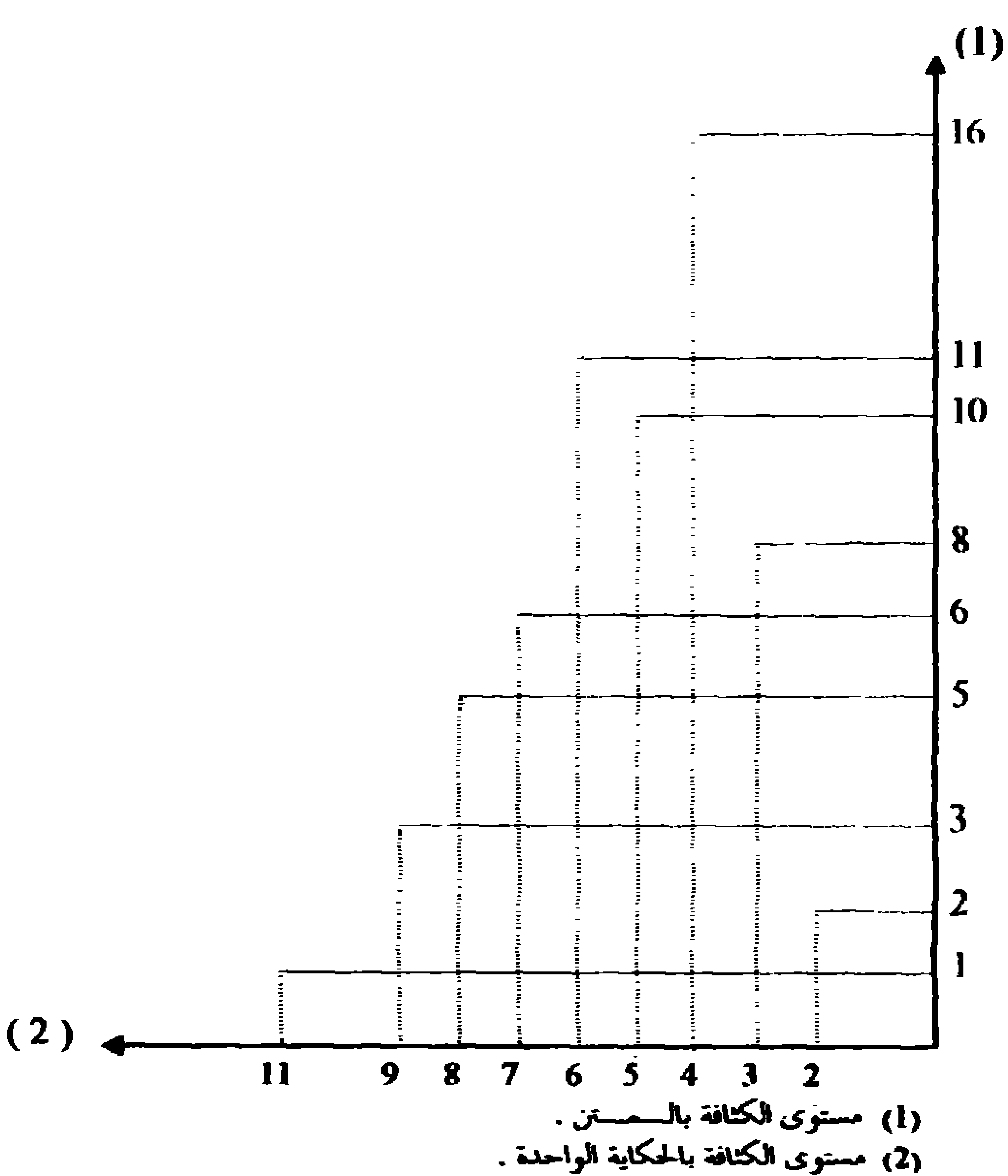
– ياصديقي، مرة أخرى احرص على أن تذوق الطعام بمنـــزلك، ثم تعال لتأكل معنا (تهكم ت.)).

فنحن لا نجد في هذه الحكاية سوى وحدتين وظيفيتين إلى جانب (المرحلة البدئية α)، وهما : (الانتهاك δ) و(التهكم ت).

وإذا كانت الحكاية المرحـــة تتطابق تقريبـــا في الحد الأدنـــى من الوحدات الوظيفية مع الحكاية الخرافية، فمن جانب آخر يلاحظ بعض التفاوت بينهما في الحد الأقصى من عدد هذه الوحدات. ذلك أن عددها بالحكاية المرحة لا يصعد بحكايات متننا في الحالات القصوى إلاّ إلى إحدى عشرة وحدة وظيفية، بينما قد يصل عددها بالحكاية الخرافية إلى سقف أربع عشرة. ويمكن أن نستأنس في هذا بحكاية (معاكسة)(2)، ففيها تتوفـــر إحدى عشرة وحدة وظيفية هي: (النقص a، استهلال الفعل المعاكس C، الانطلاق↑، الدعوى الكاذبة L، التنقل G، المنع γ، الانتهاك δ، العقاب U، الاستنطاق ε، الإخبار ζ، التهكم ت.). ويمكن القول بإن وصول الوحدات الوظيفية إلى هذا العدد راجع إلى طول هذه الحكاية النسبي، فهي بهذا استثناء إذا ما قورنت بكثير من الحكايات المرحة، حيث غلبة القصر تطبع أكثر نصوص هذا النوع من القصص الشعبي. وبهذا المقياس تبقى درجة ورود الوحدات الوظيفية بالحكاية متراوحة في الحقيقة بين وحدتين وظيفيتين اثنتين كما رأينا في حكاية (فقط ذاق الطعام)، وتسع وحدات وظيفية مثلما في حكاية (العربي مع البقال) (3) .فهذه الحكاية تتمفصل عبر تسع وحدات

وظيفية على هذا الترتيب : (انطلاق ↑، تنقل G، نقص a، استنطاق ε، إخبار ζ، تواطؤ θ، خداع η، نأي β، إساءة A، تحكم ت.).

ومع هذا وذاك، فإن مستوى الكثافة لحضور الوحدات الوظيفية بحكايات متننا المرحة يتركز بين ثلاث وست وحدات وظيفية أساسا بالحكاية الواحدة، وبين ثمان وست عشرة مرة بالمتن كله. فمن أصل تسع وخمسين حكاية مرحة - هي المكونة للمتن الذي نشتغل عليه - وجدنا الوحدات الوظيفية تتوزع بها على هذه الصورة التي يوضحها هذا المبيان، مع الأسبقية العددية التي تحققها الحكايات المرحة ذات الوحدات الوظيفية الأربع :



(1) مستوى الكثافة بالمتن .
(2) مستوى الكثافة بالحكاية الواحدة .

وفي هذا الإطار، فإننا لو أضفنا إلى كل ذلك ما تتميز به كثير من حكاياتنا المرحة من تكرار بعض الوحدات الوظيفية بشكل ملحوظ، لأدركنا الصورة الحقيقية لهذا المستوى من الكثافة التي تتمتع به الحكاية المرحة بالنسبة لغنى الوحدات الوظيفية على قصر حجمها ومحدودية حيزها. وإن مراجعة حكاية (ودنين الضيفان) (4) لكافية لتأكيد صورة هذا التكرار البارع؛ فبغض النظر عن (المرحلة البدئية α، والمنع γ، والانتهاك δ) في البداية، و(التهكم ت) في النهاية، تظل هذه الحكاية المرحة على طولها النسبي خاضعة في تناميها لثنائية (الخداع η/ التواطؤ θ) .فعن طريق تكرار هذه الثنائية أربع مرات بصفة متوالية، تم تحويل الحدث مع مجئ الضيف الجديد، وامتداده مع الخداع والانخداع، ثم انفراجه مع فرار الضيف ومطاردة الزوج له. وذلك هو لب هذه الحكاية، إذ ما عدا هذه الثنائية لم يكن سوى مقدمة أو خاتمة للحكاية .

وإذا انتقلنا إلى النظر في نوعية هذه الوحدات الوظيفية بالحكاية المرحة لدينا، فسوف تتاح لنا فرصة المقارنة بين وضعها هنا ووضعها بباقي أنواع القصص الشعبي السالفة، حيث ستمكن من ملاحظة مظاهر الاتفاق والاختلاف بينها، بالإضافة إلى ما يمكن أن تتفرد به الحكاية المغربية المرحة من إضافة في هذا الشأن .

إن الحكاية المرحة قد تعتمد في تشكلها على وحدات وظيفية واجهناها في الحكاية العجيبة آنفا، من (إساءة A، ونقص a، وعقاب U، وإصلاح K، ومنع γ، وانتهاك δ، وخداع η ، وتواطؤ θ، واستنطاق ε، وإخبار ζ، ونأي β، وانطلاق ↑، وتنقل G، وعودة ↓)، وغيرها من الوحدات الوظيفية التي تغص بها الحكاية العجيبة .وإن الحكاية المرحة في

مستوى آخر تستوحي من الحكاية الخرافية إحدى الوحدتين الوظيفيتين اللتين أضافتهما هذه الأخيرة، ونقصد بها (إدراك الخداع إ).

فبالنسبة لهذه الوحدة الوظيفية المتميزة، تواجهنا حكايتنا المرحة بكثرة بإدراك الشخصيات المقصودة بالخداع لمحاولات استغفالها، والتصرف على ضوء هذا الإدراك بالرد المناسب الذي لا يخلو من مكر، ويتجلى هذا على سبيل المثال لا الحصر في حكاية (جحا مع اليهودي والقاضي) (5). ففي هذه الحكاية تبرز ثنائية (الخداع η/إدراك الخداع إ) بصورة واضحة، تبادل فيها الأبطال مواقعهم من خادع إلى مخدوع وبالعكس؛ فاليهودي أولا ثم القاضي ثانيا في المرحلة الأولى يحتلان موقع الخادع. بينما احتل جحا موقع المخدوع الذي يعي لعبة الخداع. وفي المرحلة الثانية يتقمص جحا شخصية الخادع، في حين يتحول كل من اليهودي والقاضي إلى منطقة المخدوعين، لكن مع إدراك خدعة جحا، ولا يخلصهما من مكره سوى الإذعان للأمر الواقع وإيفائه حقه كاملا.

بل إن هنالك بعض النصوص المرحة ليست على المستوى الموضوعي والبنيوي والحركي سوى (خداع η/وإدراك للخداع إ)؛ فجوهرها يقوم على منطق تلتف فيه كل العناصر التقنية والمضمونية حول هذه الثنائية باعتبارها البؤرة الحيوية التي تمنح النص حياته. ولعل نص (الجبلي والفيلالي) (6) أصدق مثال مجسد لهذه الحقيقة ؛ فهي مثال ناطق لما قلنا قبل قليل عن تميكل بعض الحكايات المرحة أساسا على (الخداع η/إدراك الخداع إ)، إذ هي في عمومها تتشيد على هذه الثنائية بشكل جذري لا تقوم لها قائمة دونها، وقد تتهاوى بسهولة لو سحبت منها. لكون الحكاية هنا تضيف لما تراكم ضمنيا من مظاهر الخداع التي يمارسها

الجبلي للفوز بكل الأكل من أجل إشباع شرهه. فهو هنا يسلك حيلة طريفة على بساطتها لالتهام كل التمر دون زميله الفيلالي، الذي لم يدرك الخدعة إلا بعد فوات الأوان، و لم تفده حيلته الانتقامية لأن الجبلي تسلح بما يردها في الوقت المناسب.

وعلى الرغم من أن الحكاية المرحة لا تتوفر على وحدة (التصريح بالحكمة ت)، تلك الوحدة الوظيفية الثانية التي أضافتها الحكاية الخرافية، فإنها على غرار هذه الأخيرة تتميز بوحدتين وظيفيتين أخريين مختلفتين عن السابقتين، ولا أثر لهما بين الوحدات الوظيفية البروبية .

أما أولى هاتين الوحدتين الوظيفيتين، فهي وحدة (التهكم ت) التي سبق أن لمحنا تباشيرها في الحكاية الشعبية المغربية، لكنها هنا وحدة أصيلة تنبع من طبيعة الحكاية المرحة ذاتها .وبحكم ذلك، فإنها تهيمن على معظم حكايات متننا المرحة، إذ قلما نجد إحداها تخلو من هذه الوحدة الوظيفية المتفردة، مما يشيع في الحكاية جوا من المرح والسخرية، ويحسم المفارقة بالموقف النهائي الفكه الذي لا يخلو من تلميح وعبرة .وقد رمزنا لهذه الوحدة الوظيفية الجديدة برمز عربي هو حرف (ت). ولندركها جيدا نتأمل هذه الحكاية :

الحلم الأحسن (7)

((ذات يوم اتفق مسلم، ومسيحي، ويهودي حول من سيأكل وحده طابق الديك المتبّل، وقالوا :

– من كان حلمه هذه الليلة أحسن، أكل وحده غدا طابق الديك (تعاقد ع).

وناموا جميعا، وفي منتصف الليل قام المسلم وأكل الديك، و لم يترك في القدر غير العظام (خداع η).

وعندما استيقظوا في الصباح التالي، قال اليهودي :

- لقد حلمت أن سيدنا مـــوسى أخذني معه للقيام بـــجولة حول العالمين.

[وقال المسيحي :]

- وأنا حلمت أن سيدنا عيسى أخذني معه إلى السماء (إخبار ج).

فقال لهما المسلم :

- وأنا حلمت أن سيدنا محمد جاءني وقال لي: ((قم، فالمسيحي في السماء واليهودي مسافر في العالم، وأما أنت، فبما أنك جائع، كل الديك)). وقمت، و لم أر أحدا منكما معي، فأكلت الديك (تهكم ت).)).

فكما نرى هنا، إن المسلم وهو طرف في معادلة التهكم، لا ينحصر دوره في إدراك التهكم لا غير على غرار ما أدركنا في نصوص سابقة، بل إنه يعمد إلى الاضطلاع بمهمة إنجاز التهكم عمليا على الطرف الآخر في المعادلة (اليهودي والمسيحي)، مع قدر غير قليل من الشماتة التي تتغذى من العقيدة المختلفة، ومن الثقة الذاتية في القدرة على استغفال الآخـــر والاستفادة المادية منه جراء بلاهته المفترضة.

وفي مقابل ذلك، فإننا في حالات أخرى مغايرة، لا نجد كلا الطرفين في هذه المعادلة يعلم بما حدث من تهكم تصريحا أوفعلا، بل إنهما معا يجهلانه بالرغم من أن أحدهما أو هما معا معنيان به، ومصداق ذلك ما نتبينه في حكاية (الحمار الممسوخ رجلا) (8)، المرحة ؛ ذلك أن التهكم الوارد على لسان صاحب الحمار في آخر الحكاية، لا يدركه سوى المتلقي، أما الرجل المغفل فهو جاد إلى أقصى الحدود في موقف التهكم هذا، دون أن يعلم شيئا عن المفارقة الساخرة التي وضع في صميمها، فيضحك منها كل

من سمع أو قرأ الحكاية. كما أن الطرف الثاني (المحتال)، لا علم له هو الآخر بالأمر، مادام قد غادر مسرح الحدث بمجرد أن فاز وشريكه بالحمار. وبهذا يتحول التهكم إلى رسالة يبعثها النص إلى المتلقي، وهما معا فقط المدركان لها: النص باستهدافها، والمتلقي باستهلاكها.

وأما الوحدة الوظيفية الجديدة الثانية، التي تميز الحكاية المرحة إلى جانب الحكاية الشعبية بالمغرب، فهي وحدة (التعاقد ع). وقد مر بنا في حكاية (الحلم الأحسن)، كيف أن المسلم واليهودي والمسيحي، قد اتفقوا فيما بينهم في بداية الحكاية حول من يأكل الديك وحده، واختاروا أن يستأثر به من حلم أحسن حلم، وهذه الوحدة الوظيفية تأتي بالنص في مرتبة ثانية بعد الوحدة الوظيفية الجديدة الأخرى (التهكم ت).

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا التعاقد بين بطلي الحكاية المرحة أو أبطالها، لا يعني النية الصادقة في الالتزام بما وقع عليه التعاقد، بل إن العكس هو الصحيح، حيث لايكون التعاقد سوى مطية للخداع من أجل تحصيل منفعة شخصية أنانية، مثلما تجسده حكاية (الطبيعة ماكاتنغيرشي) (9)؛ إذ على الرغم من اتفاق أبناء قبيلة بني شحيح في هذه الحكاية على ملء الصهريج باللبن لإطعام الغرباء، حتى تزول عنهم صفة الشح اللصيقة بقبيلتهم، فإن ذلك لم يكن في الحقيقة سوى نوع من التمويه على الاتفاق الحقيقي، وهو ملء الصهريج بالماء بدل اللبن، أي هو الإصرار على البخل إذاكان زواله مرهونا بالانتقاص من المكاسب الفردية الشخصية. وبذلك يتأكد ما أثرناه من كون التعاقد الظاهري في الحكاية المرحة لا يعكس دائما النية الصادقة في هذا التعاقد. وليس هذا بغريب في نوع سردي شعبي من أهدافه السخرية من كل شيء حتى وإن كان قيما جدية نبيلة.

ولا ينبغي الاعتقاد بأن فعالية هذه الوحدة الوظيفية الجديدة تتوقف عند هذا الحد البسيط، بل إنها غالبا ما تضطلع بدور بنيوي في الحكاية أشد تأثيرا، وهذا الدور هو دور التحفيز لمحاولة الانتقال من وضع قديم إلى وضع جديد يكون إيـــجابيا لطرف وسلبيا للطرف الثاني؛ فـــفي حكاية (الحلم الأحسن) السابقة يتيح التعاقد الفرصة المناسبة لاستئثار المسلم بالديك وحده دون اليهودي والمسيحي، واضعا حدا لمسألة الاختلاف حول من يأكل الديك دون زميليه .وفي حكاية (الطبيعة ماكاتتغيرشي)، يكون التعاقد بين أفراد القبيلة لمحاولة تجاوزهم وصمة البخل المشينة وخلق وضع جديد تتمتع فيه قبيلتهم بصيت واسع في الكرم، ويتم هذا التعاقد بينهم وبين أحد أعيانهم حول تحقيق هذه الطـــفرة العزيزة في القبيلة، لكن النتيجة كانت سلبية بالنسبة لرغبته، بينما احتكموا هم إلى طبيعتهم التي لا تقبل التغير، فاطمأنوا إلى بخلهم .وفي حكاية (سيدي علي بادي* مع صاحب الحصان)(10)، نرى بوضوح أن الوضع الأولي هنا، يمتلك فيه الرجل الحصان ولا يملك سيدي علي بادي أي شيء لا حصانا ولا مالا. إلا أن التعاقد بين الرجلين كان رهانا كسبه سيدي علي بادي، فتغير كل شيء؛ ربح هذا وخسر صاحب الحصان. وبذلك يتأكد هذا الملمح الثاني في وحدة (التعاقد ع) الوظيفية، ويتبين الدور البنيوي الحيوي الذي تلعبه نتيجة هذا الجدل المتوتر بين الطرفين المتعاقدين، مما ينبثق عنه وضع جديد ومضحك على حساب طرف لصالح طرف آخر .

بعد إقرار الملمحين السابقين مما تتسم به وحدة (التعاقد ع) في الحكاية المرحة، يمكن أن نضيف ملمحا آخر يتمثل في اقتران هذه الوحدة الوظيفية الجديدة بوحدة وظيفية أخرى هي وحدة (الخداع η)، إذ أنها ترد

متصلة بها بصورة مطردة، وتكون هذه الأخيرة بمثابة الأداة التي تمكنها من أداء هدفها التحويلي للموقف بالشكل المشار إليه أعلاه. فسواء في حكاية (الحلم الأحسن)، أو حكاية (الطبيعة ماكاتتغيرشي)، أو حكاية (سيدي علي بادي مع صاحب الحصان)، اقترنت وحدة (التعاقد ع) الوظيفية هذه بوحدة (الخداع η)، مما ترتب عنه التمكن من تمرير الهدف الذي تسعى إليه تلك الحكايات، وعلى وجه السرعة، علما بأن الحكاية المرحة لا تحتمل التمطيط والاستطالة، لأن ذلك يحولها إلى الإملال بدل الإضحاك، دون أن يفوتنا تسجيل ملاحظة تتعلق بهذا الاقتران بين الوحدتين الوظيفيتين في عملهما المتكامل، ونقصد بها ورود وحدة (التعاقد ع) في أغلب الأحيان قبل وحدة (الخداع η) مباشرة، وإن كان من الوارد أن تسبق الوحدة الأخيرة وحدة (التعاقد ع)، كما في حكاية (سيدي علي بادي مع صاحب الحصان). ونود أن نزكي كل ذلك بالنظر إلى هذه الحكاية المرحة القصيرة :

البناء والقائد (11)

((هذه حكاية بناء غشاش (المرحلة البدئية α)، ذهب إلى القائد وقال له : ((أنا أعرف بناء العجب)) (إخبار ζ) .فقال له القائد : ((أريدك أن تبني لي حائطا))، قال له : ((موافق)) (تعاقد ع). وشرع البناء يبني الحائط إلى أن أنهاه، لكنه لما أراد النـــزول من فوقه، جعل يتراقص به (خداع η). فبدأ ينادي على القائد، وقال له: ((أيها القائد ناد أعوانك ليمسكوا بي الحائط حتى أنزل)) (نجدة Rs)، لكن القائد قال له: ((دعه يسقط مادام بهذه الهشاشة. من الأحسن أن يسقط حتى تعيد بناءه (تحكم ت).)).

وبالفعل، تقترن في هذه الحكاية الوحدتان الوظيفيتان ؛ فبتعاقد البناء والقائد حول بناء حائط، أمكن بنوع من التداعي أن يولغ الأول في

الخداع على عادته، لتكون النتيجة هذا الموقف الساخر في ختام الحكاية.
كما نلحظ من حيث الترتيب تقدم وحدة (التعاقد ع) على وحدة (التهكم ت)، لكن في اتصال بينهما، ليقع هذا التحويل من موقف الوثوقية إلى حد الاعتزاز بالنفس بالنسبة للبناء، إلى موقف عكسي تماما يصبح فيه متطفلا على مهنة البناء ومحط سخرية وتهديد.

ولو أتينا الآن لاستخلاص شبكة الوحدات الوظيفية التي تتحكم في حكايتنا المرحة، لألفيناها أولا تتموقع داخل خانات محددة ستبرز لنا خلال إحصاء مختلف الوحدات الوظيفية التي احتواها متننا، مع استبعاد (المرحلة البدئية α) طبعا، لكونها ليست وظيفة .وسنعرض مجموع الوحدات الوظيفية كما وردت بنصوص المتن، ضمن هذا الجدول الشامل، وفق تصنيف حدثي يراعي انطلاق الحدث، واشتغاله، ثم توقفه :

أ – وظائف الانطلاق		ب – وظائف الاشتغال		ج – وظائف التوقف	
δ	γ	*........................	γ	ت	ت
β	δ	εG	KRs↑JH	ت	γ
η	a	Aθ	ηθη θηθη	ت	ت
A	a	εδγ	ت!ηγA	ت	K
a	a	ε	ζ!ηUPrت	ت	K
A	a	ε	ηعγ	ت	ت
β	η	ε	UAθηθηθηA	A	Rs
a	ζ	θηKAa	Rsηع	ت	ت
a	β	AKK	ζεa	ت	K
ع	↑	!ηع	ζεζεAβθηθζεaG	ت	ت
a	β	ζη	Hعθζεηζε	ت	J
ε	ε	γζε	εζεζ	ت	ت
β	G	εa↓	!ηζε	ت	ت
η	↑	ζ	ت↓aδ	ت	!
a	β	تζεUδγGaL↑C	θη!ηθK	U	ت
a	a	εUAθη	ηθηθηθηθη	ت	K
a	a	ζAεaηθηζεζεηBA	a!η!η!η!η!η!ηaK	ت	a
δ	γ	ζεUζεζεβηζγ	ت	ت	W3
γ	a	ηζεη	ζεδ	ت	ت
G	γ	βaζεθηεζεη	UδK	ت	ت
Ex	a	εAθη	θηθηθηθηδ	ت	A
η	a	!ζεηKζ εη↑η!	!η	K	θ
a	a	ζεAβθηζεηβη	ت	U	!
η	a	Aθηθ	ηζε aA	U	!
a	a	ζζεθηζε	εζεζεζεζεζεζεζ	↓	ت
η	ε	ξεa θηθ	εحγ	K	ت
a	γ	θηξAK	βA	ح	ت
↑	a	AζεaGζε	δδγ	ت	ت
↑	η	η!Aθηa	εη	!	ت
γ					
δ					
a					
a					

*حكاية مكونة من انطلاق وتوقف لا غير.

وعند ما نأتي ثانية إلى هذه الحصيلة، ونحذف منها ما هو مكرر، لن يتبقى لنا من الوحدات الوظيفية في كل خانة إلاّ القليل منها، مما يمثل الأساس من الوحدات المعتمدة بالنسبة لكل من الخانات الثلاث .

ويمكن أن نتبين ذلك هكذا :

أ ـ الانطلاق : G ↑ Ex γ ε ع A η a β δ

ب ـ الاشتغال : J H ت B U L ↑ C ↓ ζ ! a δ γ A K θ η ε G
ع Rs Pr

ج ـ التوقف : ت A9 W3 J Rs ! ↓ U K θ

وبقليل من التأمل ندرك أن الانطلاق والتوقف لا يشغّلان سوى عدد محدود من الوحدات الوظيفية ينحصر في إحدى عشرة بالانطلاق، وفي عشر بالتوقف. أما العدد الأكبر من هذه الوحدات، فمن نصيب الاشتغال، حيث يبلغ ثلاثا وعشرين وحدة .

على أننا نستطيع ثالثا، أن نعمد إلى الوحدات الوظيفية لكل خانة من هذه الخانات ونوزعها حسب مستويات فعل ثلاثة مندمجة فيما بينها على هذه الصورة:

أ ـ الانطلاق:
- A γ η δ a ← فعل سلبي (a)
- G ↑ β ← رد الفعل (C)
- ε Ex ع ← فعل إيجابي (K)

ب ـ الاشتغال:
- ε ζ η θ A a γ θ ! L ع H J ← فعل سلبي (a)
- β C ↑ G ↓ Pr ← رد الفعل (C)
- U K Rs ت ← فعل إيجابي (K)

ج ـ التوقف:
- θ ! A9 ← فعل سلبي (a)
- ↓ Rs J ← رد الفعل (C)
- U W3 K ت ← فعل إيجابي (K)

والحقيقة أن هذه المستويات الثلاثة هي ذاتها التي تحكم منطق الحكاية المرحة في بنيتها العامة؛ فمقطع الانطلاق ليس إلاّ فعلا سلبيا هو بمثابة نقص (a) يتولد عنه رد فعل معاكس (C) على الفعل السلبي. وأما مقطع التوقف فهو عبارة عن فعل إيجابي (K) يصلح النقص الحاصل بالبداية نتيجة الفعل السلبي، الأمر الذي يوفر للحكاية تلاحما دقيقا على قصر حجمها ومحدودية مكوناتها.

وبكل هذا نتمكن من التوصل إلى المعادلة الضابطة لحكاياتنا المرحة، وهي تكتمل على هذه الصورة :

الفعل السلبي (نقص a) ← رد الفعل (المعاكس C) ← الفعل الإيجابي (إصلاحK)

بقي أن نستكشف ما يمكن أن تتوفر عليه الحكاية المرحة بالمغرب من تشكلات كبرى تتمظهر عبرها كل الوحدات الوظيفية، والمستويات الفعلية المختلفة، والعلائق الشخوصية المتعارضة، وتصبح مرهونة بنظامها. وإن ما يواجهنا في هذا الشأن هو هذه التشكلات :

أ – **التشكل الحواري** : ونعني به تبنين الحكاية أساسا على الحوار بين طرفي الثنائية الشخوصية، فعبره ينشأ الحدث وينمو ثم ينتهي، في شكل تهيمن عليه الحيوية والتوتر في معظم النماذج السردية الشعبية المرحة .إنه عنصر فاعل في حركة الحكاية، وبهذا المقياس يكفّ عن أن يكون ترهلا حواريا أو ترفا إنشائيا .وإن أدق ما يوضح لنا هذا التشكل من تلك النماذج، هذه الحكاية المرحة :

الكنــز المدفون (12)

((كان رجل مسافرا عبر الصحراء عندما التقى برجل آخر يحفر في الرمال، فسأله :

- لماذا تحفر هناك ؟

فأجابه : - إنني أبحث عن كنــز دفنته هنا منذ أسبوع والآن لم أعثر عليه .

فعاد يسأله : - لكن هل أنت متأكد من أنك دفنت الكنــز هناك بالذات ؟

قال له : - نعم، بالطبع .

فاستمر الرجل الطيب يسأله : - لكن أليست لديك علامة ما محددة ؟، لأنني لا أرى هناك أيا منها ورمال الصحراء تتشابه .

أجابه الرجل الذي يبحث عن الكنــز جد متأكد : - وهذه السحب ألا تبدو لك علامة مؤكدة ؟)) .

فنحن نلاحظ أن هذه الحكاية تتشكل في كل رقعتها من الحوار الدائر بين الرجلين، من غير إيلاء الاعتبار للجمل المدخلية للأقوال (فسأله، فأجابه، قال له إلخ...) لمحدوديتها و لكونها أدخل في نسيج الحوار منها في عملية التسريد. ولولا أداة الحوار لانهارت الحكاية وتلاشت، فأساس وجودها هو هذه الأداة .وهو ما يلاحظ أيضا في حكايات (المسلم والراهب - فقط ذاق الطعام - الحلم الأحسن - البناء والقائد) السالفة. بل إن حكاية (زانبو وكانبو) (12)، المتميزة عن سابقاتها بطولها غير المألوف في الحكاية المرحة، تقوم كليا على الحوار الدائر بين الصديق والضيف، ثم بين الضيف والبنت، عبر وحدتي (الاستنطاق ع) و(الإخبار ح) .أما الجملة

الخاصة بوصف مفاتن زانبو في نهاية الحكاية فهي محدودة ومنسلكة في الجو الحواري باعتبارها عنصرا فاعلا في حبك المفاجأة التي ستهول الضيف، والتي تولدت خيوطها خلال الحوار منذ البداية إلى النهاية .والشيق في الأمرأن المتلقي لا يمل هذا التراكم وهذا التكرار لـــ (الاستنطاق ع) ولـــ (الإخبـــارخ)، لاسيما عندما تنجلي الحقيقة المبيتة في آخر الحكاية، حيث تتحول المفاجأة الصاعقة إلى مبرر فني مقنع لكل ذلك التراكم والتكرار لمحتوى الحوار وصيغه.

ب ــ **التشكل التسريدي** : ونريد به عكس ما رأيناه في التشكل السابق .إننا نقصد به سوق الحدث بالحكاية في صيغ سردية أساسا وليست حوارية أي بالمفهوم الذي كان يعنيه النقاد العرب من السرد أثناء الخمسينات والستينات، قبل ظهور المفاهيم الجديدة للسرد مع الموجات المنهجية والتنظيرية الغربية المستحدثة. ولا يعني هذا أن التشكل التسريدي لحكاياتنا المرحة يخلو بالمرة من الحوار، كما لا يخلو التشكل الحواري تماما من السرد، ذلك أننا قد نجد حكايات مرحة ذات تشكل تسريدي يخترقها الحوار، وأخرى ذات تشكل حواري يتخللها السرد، بحيث يكاد لا يخلو منهما معا نص من نصوص متننا .لكن هذا الانفتاح الجزئي على التشكل المختلف شيء وما نعنيه بتشكلينا هذين شيء آخر، إذ الأمرفيهما يتعلق بضبط عضوي يحكم كل جزئيات الحكاية من الانطلاق إلى التوقف مرورا بالاشتغال طبعا، من غير أن ينال من هذه الهيمنة أي نتوء لتشكل مختلف.

ولعل ميل الحكاية المرحة بالمغرب، في كثير من نصوصها، إلى التشكل التسريدي، يرجع إلى سهولة رواية النص الشفوي واستقباله، حيث يتحول الأمر إلى عملية حكي شريط حدثي لا يعوق سيولتها عائق سواء

لدى الراوي أو لدى المتلقي. ونستدعي للنمذجة لهذا التشكل حكاية من منطقة غمارة ناحية مدينة شفشاون هي :

السمك ومرقه (13)

((استدعي رجل للأكل بـــمنـــزل صديق له، فقدم له هذا سمكا بالمرق، لم يسبق للرجل أن ذاق مثله من قبل. لهذا طلب من مضيفه أن يطلعه على طريقة إعداد ذلك المرق، فأرضاه.

وفي اليوم الثاني اشترى السمك والتوابل اللازمة لإعداد المرق كما ينبغي، بيد أنه في الطريق سقط سرواله ومن أجل رفعه وضع على الأرض ماكان بيده، فجاء كلب وذهب بالسمك تاركا الرزمة الأخرى.

وعندما رأى الرجل الطيب الكلب يبتعد، قال له :

- بماذا سينفعك السمك النيء، ما دمت قد تركت هنا الأهم، إنه المرق ؟.)).

من الواضح أن هذه الحكاية المرحة، تركب في تشكلها أسلوب السرد في الأساس، فقد انطلق حكي الراوي متتابعا من دون أي انعراج أو توقف مؤقت، بل إن الحكي انساب متدفقا في يسر مخبرا بما دار بين الصديقين، وبما فعل الرجل، وبما حدث له مع الكلب، على الرغم من أن هذه الحكاية لا تخلو من أطراف متعددة (الرجل، المضيف، الكلب) تستدعي إدارة الحوار بشكل أو آخر .وحتى ما جاء في نهاية الحكاية ليس حوارا، ولكنه تعليق ساذج مضحك على ما حدث، ونحن لا نتوقع أي جواب من الكلب، فهو أولا حيوان أعجم، وهو ثانيا قد ابتعد بالسمكة غانما مسافة لن تسمح بإجراء أي حوار، بل ما جدوى الحوار في مثل هذه الحالة ؟. وبذلك تكون هذه الحكاية قد صيغت جميعها في إطار تشكل سردي مهيمن كليا عليها.

وبالطبع، فلا الوحدات الوظيفية المختلفة، ولا المستويات الفعلية الثلاثة، ولا التشكلان الحواري والسردي، ترد بنصوص متننا من الحكاية المرحة مجردة عن التشخيص، إذ هي تتمظهر من خلال شخصيات معينة تضطلع بتجسيد المواقف المتنوعة كما مر بنا بالنسبة للأنواع السردية الشعبية الأخرى؛ لكنها هنا في الحكاية المرحة عامة هي ركنها الأساس، وربما من هنا اشتهرت كثير من الحكايات المرحة بأسماء أبطالها كحكايات جحا مثلا. واعتبارا لهذه الحقيقة الهامة ستتوجه فيما تبقى من هذا الفصل إلى إضاءة واقع الشخصيات بحكايتنا المرحة، وتبيان درجة خضوع كل منها لمنطقه الخاص.

إن أول ما نقوم به في هذا الاتجاه، هو محاولة ضبط اللائحة الشاملة لشخصيات الحكاية المرحة بمتننا، حتى يتسنى لنا استقطاب مختلف عناصرها من أعمال، وصفات، وعلائق، وأسماء، وانتماء، ونوعية، وأعمار. وبذلك تتكون الصورة الكلية لمختلف الشخصيات :

اللائحة العامة لشخصيات المتن

أناس	فضول	جدي حني	الوزير	صنايعي	الشسخ
رجل	هالك	كبار القبيلة	القاضي	خراز	مـحـّـلـس
طالب	حشاشان	أحد الأعيان	الباشا	خمّار	ضيف
جد	لصوص	أفراد القبيلة	القائد	حجام	أرمل
آب	صديق	عائشة المراكشية	السيد	حماس	أرملة
ابن	كلب	سيدي على يادي	العبد	البناء	لحسن
بنت	قطة	صاحب السلطان	الخادم	القائد	شاهد
طفل	مسلم	أعوان السلطان	جحا	العجوز	فقيه
حفيد	يهودي	رجال القبيلة	غنى	العربي	محتال
امرأة	مسيحى	صاحب دار	فقير	البقال	ساذج
الزوج	آكول	بائع الكيب	طبيب	جبلى	
الزوجة	عميان	مقتنو الكيف	الربيب	فيلالي	
الجيران	يشو	السلطان	سلام	مـا رّ	

بعد هذا نستطيع أن نتبين من خلال هذه اللائحة العناصر المختلفة لشخصيات حكايتنا المرحة هذه .ونستعين على ذلك بجدولتها على هذا الشكل :

العمل	طالب / فقيه / لصوص / طبيب / قاض / سلطان / وزير / أعوان / عزّي / خراز /حمّار / حجام / بناء / قائد / بقال / حمّاس / خادم / بائع كيف .
الصفة	محتال / ساذج / شاهد / فضولي / هالك / حشاشان / أكول / مار / فقير / غني / ضيف / أرمل / أرملة / صاحب حصان / عميان / مقتو كيف .
العلاقة	جد/ أب / ابن / بنت / حفيد / زوج / زوجة / ربيب / صديق / جيران/ سيد/عبد.
الانتماء	الجبني / الفيلالي / العربي / رجال القبيلة / كبار القبيلة / أفراد القبيلة / أحد الأعيان.
الاسم	مسّاس / جحا / سلاّم / عائشة المراكشية / سيدي علي بادي / يشّو / الحسن .
النوعية	رجل / امرأة / أناس / جدي جني / كلب / قطة .
العقيدة	مسلم / يهودي / مسيحي .
العمر	طفل / شيخ / عجوز.

تفصح هذه الجدولة عن أن معظم شخصيات الحكاية المرحة بالمغرب هم من البشر، فلو استثنينا الجدي في حكاية (الطالب والجني) (14)، والكلب في حكاية (السمك ومرقه)، والقطة في حكاية (فين القطة وفين اللحم) (15)، لثبت لدينا أن شخصيات حكايتنا المرحة، تنتمي في معظمها إلى البشر إلاّ في الناذر جدا، وهي إلى جانب ذلك شخصيات معتادة. ويترتّب عن هذا أن يصح القول إن معظم شخصيات الحكاية المرحة مثلما في الحكاية الشعبية، هم من البشر المعاشين داخل المجتمع بصورة مألوفة تراعى فيها كل حيثيات الحياة الاجتماعية بكل عناصر الائتلاف والاختلاف فيه؛ حتى تتمكن من إنجاز المفارقات التي تقوم بحبكها.

وتتيح هذه الجدولة أيضا إمكانية إدراك حقيقة أن الحكاية المرحة بالمغرب قد اهتمت أكثر - فيما يميز شخصياتها - بنوعية العمل، وبالصفة المميزة، وفي مرتبة ثانية بطبيعة العلاقات التي تربطها فيما بينها على المستوى الدموي والإنساني والطبقي، كما اهتمت بصورة أقل بنوعية الشخصيات وبأسمائهم، لكنها لم تهتم سوى بشكل محدود جدا بمراحل العمر وبالانتماء الديني لشخصياتها. علما بأن هذه العناصر لا ترد بالحكاية المرحة في شكل تفصيل، بل بصورة عارضة جد مركزة، كأن يقال : (هادي واحد لمرا كذابة)، (هاد رجل شيخ)، (هذه حكاية بنـــاء غشاش).

إن هذا الاهتمام النوعي في الحقيقة، يكتسي أهمية خاصة، لكونه يصب في هدف محدد مرتبط بطبيعة ا النوع السردي ذاته، سبق أن وقفنا عنده خلال محاولة التحديد المفهومي له، ونريد به تقصّـــد تعميق التناقض بين الشخصيات من أجل نسج المفارقة المستهدفة. وبهذا التصور نستطيع أن نعي سبب اتصاف الشخصيات في عمومها بخاصية الازدواجية ؛ فهي على تعددها بالحكاية المرحة لدينا على الصور الآنفة باللائحة العامة لشخصيات المتن المدروس وبجدول عناصرها، إلاّ أنها تؤول في النهاية إلى الحجم المقنن لأبطال هذه الحكاية .أي إلى طرفي ثنائيتها الشخوصية لا غير، وفق ما نرى في هذه الأمثلة التقريبية : المحتال/الســـاذج، الغني/الفقير، رجل/امرأة، مسلم/ يهودي، طفل/عجوز. وهي أمثلة ملتقطة من صميم الحياة اليومية المعيشة.

بيد أن هذا التقابل يجب ألاّ ينسينا الهدف منه، فليس التناقض بين هذه الشخصيات الواقعية هو الهدف الأساس في الحكاية المرحة، بل الإضحاك والنقد، ما دمنا قد عاودنا أكثر من مرة الإشارة إلى أن هذا

التقابل بين البطلين يرمي إلى المساهمة في صنع مفارقات الواقع المستهدفة من الحكاية. وللمزيد من التوضيح، نختار هذا النص لاستيعاب ذلك أكثر:

الفقيه وولده (16)

((كان الفقيه وولده وبعض الطلبة مجتمعين في المسجد بإحدى القرى، حين جاءهم امرأة بجرة فيها لبن .

وبما أنهم لا يملكون بماذا يقتسمون اللبن بإنصاف، اتفقوا جميعا على أن يشرب كل منهم عشر جرعات، وبدأوا بالفقيه .فشرب هذا عشر جرعات، ولما كان ولده بجانبه، فقد سلمه الجرة، التي شرب منها تسع جرعات فقط، لأنه أتى على ما في الجرة من لبن .

فاحتج الطلبة على هذا التصرف، إذ أنهم لم يذوقوا اللبن. فبرر الفقيه:

– لكن، ألا ترون أن ولدي نفسه تنقصه جرعة لاستكمال العشر من نصيبه ؟)).

تكشف هذه الحكاية أن بطليها هما الفقيه من ناحية، والطلبة من ناحية ثانية، أما الولد فمحسوب على أبيه. وعن طريق التقابل بين الفقيه والطلبة تولدت اللحظة الساخرة الناقدة في آخر الحكاية .ذلك أن الفقيه بعد أن شرب وولده اللبن، واحتج الطلبة، رد ردا طريفا ليس في الحقيقة سوى تغطية لاستئثاره وولده باللبن، الأمر الذي ولّد هذه الطاقة من التهكم والسخرية التي تنتزع منا الضحك، وتعري أمامنا شخصية الفقيه الأنانية، في نفس الوقت الذي تستخف فيه بثقة وغبن الطلبة. وكأن في الأمر إدانة لبعض التصرفات لفئة غير عادلة من الفقهاء .

وكذا نجد في متننا اطراد التقابل بين بطلي الحكاية، والجدل بينهما عبر الفعل والحوار، مما يولّــــد اللحظة الساخرة الناقدة في نهاية المطاف،

عقابا وتوجيهـــا للشرهين والمحتالين والســـذج، والأنانيـــين، والفضوليين، والحشاشين، واللصوص، والخونـــة، والظلمـــة، والمرتشـــين، والغشاشين، والانتهازيين، وأمثال هؤلاء وأولئك ممن تغص بهم نصوص متننا من الحكاية المرحة بالمغرب كما الواقع .

ومن هذا المنظور يبدو ذلك كما لو كان متطابقا مع مستويات الفعل السابقة، ذلك أن شخصية المحتال مثلا ومن شابهه تحيل على الفعل السلبي، وتصرف الشخصية المخدوعة أو غيرها يذكر برد الفعل المعاكس، أما تولد الموقف الساخر الناقد فعلـــى صلة بمستوى الفعل الإيجـــابي، حيث تتضح فيه الصورة بكـــل ملامحها، فيصبـــح الوعي بها أداة تخط للسلبي وتكريس للإيجابي، مما يسمح بإعطاء الانطباع بأن هذه المستويات الثلاثة هي بمثابة المحرك الرئيسي لمكونات الحكاية المرحة، بما فيها الثنائية الشخوصية ذاتها.

* * *

بعد كل ما سبق، نخلص إلى لـــمّ شتات ما تبلور لدينا حول طبيعة الحكاية المرحة، سواء في الجانب الوظيفي، أو البنيوي، أو البطولي، وذلك عبر ملامح محددة هي :

أولا : إن الحكاية المرحة بالمغرب، تتشكل مثل الحكاية الخرافية من وحدات وظيفية محدودة، تتراوح بين وحدتين وظيفيتين اثنتين في الحد الأدنى، وإحدى عشرة وحدة وظيفية في الحد الأقصى، ومع ذلك فهي تتمكن من تشييد عوالم تخييلية لا تقل تماسكا وروعة عن أخواتها من أنواع

السرد الشعبي الأخرى بالمغرب وغير المغرب .ويزداد عجبنا بهذه القدرة على التخييل إذا تذكرنا أن مستوى الكثافة لحضور الوحدات الوظيفية بالنص الواحد من متننا من هذه الحكاية، يتراوح في الحقيقة بصورة مثابرة بين ثلاث وست وحدات وظيفية لا غير، بغض النظر عن ميل الحكاية المرحة إلى تكرار الكثير من هذه الوحدات الوظيفية.

ثانيا : تلتقي الحكاية المرحة بالمغرب مع غيرها من أنواع القصص الشعبي من حكاية عجيبة، وحكاية شعبية، وحكاية خرافية، في تشغيل وحدات وظيفية مشتركة نجدها فيها جميعا .لكن حكايتنا المرحة تتميز عن تلك الأنواع، بوحدتين وظيفيتين خاصتين لا تشاركها في توظيفهما أحيانا سوى الحكاية الشعبية بقدر محدود. وهاتان الوحدتان الوظيفيتان هما : (التعاقدع) و(التهكم ت)، على غرار الحكاية الخرافية التي تميزت هي الأخرى بوحدتين وظيفيتين مختلفتين هما (إدراك الخداع إ) و(التصريح بالحكمة ح)، وذلك انسجاما مع طبيعتها الخاصة. إن هذا الاستكشاف بالنسبة لمجهودنا المتواضع هو أهم ما يضيفه هذا الفصل، خصوصا وأننا لم نعثر لهاتين الوحدتين الوظيفيتين الجديدتين على أي أثر بالدراسات المنجزة حول السرد الشعبي عامة والحكاية المرحة خاصة، سواء لدى فلاديمير بروب أو غيره من الدارسين والمنظرين العرب وغير العرب.

ثالثا : تتوزع شبكة الوحدات الوظيفية بالحكاية المرحة في المغرب، عبر ثلاثة مستويات فعلية رئيسة هي : الفعل السلبي، ورد الفعل، ثم الفعل الإيجابي .وقد تبين لنا من خلال التحليل أنه بسبب ذلك، تختزل الشبكة إلى وحدات وظيفية محدودة في كل مستوى من تلك المستويات. كما اتضح من هذا التحليل أيضا أن هذه المستويات الثلاثة هي التي تحكم منطق الحكاية

في بنيتها العامة، وبالتبعية تبدو المعادلة الضابطة لحكاياتنا المرحة هي المتكونة من (النقص a)، و(رد الفعل المعاكس C)، و(الإصلاح K)، بما يتضمنه كل منها من وحدات وظيفية مناسبة .

رابعا : وتزداد أهمية تلك الوحدات الوظيفية بالحكاية المرحة في المغرب، حين نجدها تملك هذه المرونة التي تخضعها للتأقلم مع مختلف التشكلات. وهي هنا في حكايتنا المرحة تندرج بالفعل في التشكلين الرئيسين اللذين يحتضنان معظم حكاياتنا المرحة. ونعني بهما : التشكل الحواري ؛ الذي يتشخص الحدث من خلاله على طول مساحة الحكاية، والتشكل التسريدي ؛ الذي يتمفصل عبر الحدث بنوع من الحكي الخالي تقريبا مما يحول رواية الحدث من السرد المباشر إلى أسلوب الحوار وغيره.

خامسا : إن حكايتنا المرحة غنية بكثرة شخوصها المتنوعة، بصورة تكاد تغطي ما في المجتمع من أنماط بشرية واقعية مختلفة، مع مراعاة عملهم، وصفاتهم، وعلاقتهم، وانتمائهم، وأسمائهم، ونوعيتهم، وعقائدهم، وأعمارهم. وقد نحت حكايتنا المرحة هذا المنحى بنوع من الترشيد، رامية من وراء ذلك إلى تعميق التناقض بين الشخصيات، قصد حبك المفارقات المستهدفة، مما جعل هذه الشخصيات تؤول في النهاية على تعددها بالنص الواحد إلى ثنائية شخوصية متعارضة، هي من أهم مميزات أبطال الحكاية المرحة.

خـــاتـــمــــة

يمكن القول في خاتمة هذه الدراسة، إنه إلى جانب محاولة دحض الفصل الوهمي بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي؛ وإزالة الارتباك الاصطلاحي الذي عرفه ولا يزال يعرفه حقل الدراسات الأدبية الشعبية للقصص الشعبي في العالم العربي ؛ وضبط محددات الأنواع القصصية الشعبية الرئيسة، دفعا للالتباس والخلط اللذين طالما شوشا على تمايز بعضها عن بعض ..إلى جانب كل ذلك وغيره من إشكاليات هذا القصص والتباساته، مما تمت مقاربته في هذا البحث من أجل حصره وتذليل صعوباته، فقد أكد من جهة ثانية كـــل ما سبق استقصاؤه وتصنيفه ومساءلته داخل البحث، طواعية القصص الشعبي في المغرب بكل أنواعه (حكاية عجيبة – حكاية شعبية – حكاية خرافية – حكاية مرحة)، لما سنّـــه فلاديمير بروب في مشروعه المورفولوجي من ثوابت للحكاية العجيبة الروسية، ومن ثمة للحكاية العجيبة العالمية. غير أن قصصنا هذا كما اتضح بالملموس، كثيرا ما انفلت في حالات مختلفـــة و متعددة من إســـار هذه الثوابت بحكم عناصر الخصوصية وإكراهات الهوية، وصنع لذاته ثوابت مغايرة نسبيا، خاصة من حيث حقيقة الوظائف وحجمها، وطبيعة التفاصـــيل وتفريعاتـــها، ونوعية الأبطال ومواصفات أفعالهم .

إن هذه النتيجة تؤكد ما نوقش داخل هذا البحث من اضطراب قصصنا الشعبي بين المحلية والوطنية والقومية والعالمية تحت الخضوع لقاعدة الوحدة والتنوع، مما مكّن من استحصال شرعية مدارسة قصص شعبي عينه هو القصص الشعبي المغربي.

ولعل هذه الدراسة قـــد أثبتت من حيـــث لا تحتسب، مدى غنى القصص الشعبي في المغرب، وبالتبعية مدى إهمالنا له، وهو ما هدفت هذه الدراسة إلى تجاوزه، لتشـــرع بابا للباحثين ظل مواربا حـــتى الآن، رغم المحاولات النادرة المحتشمة التي بذلت في هذا الشأن، لاسيما وأن المقاربة المورفولوجية لقصصنا الشعـــبي المنجزة هنا، ليست هي كل شئ ولا هي الأولى والأخيرة، بل إن آفاق هذا القصص لا تزال تنتظر مقاربات أخرى لا تقل جدارة نظريا وإجرائيا، لاستغواره وإضاءة عتماته وسبر ما يضطلع به من شتى الوظائف الجمالية والمصيرية، واستكشاف ما يغتني به من أسرار على مختلف المستويات اللغويـــة، والسيميائية، والنفســـية، والاجتماعية، والتاريخية، والأنتروبولوجية، وغيرها.

إنه رهان مطروح على الدراسة الأدبية حاضرا ومستقبلا، لكنه ليس رهانا سهلا بالتأكيد.

الـهـوامـش

تـقديـم

1 - فريدرس فون دير لاين : الحكاية الخرافية، تر. نبيلة إبراهيم، سل. الألف كتاب، ع. 561، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص. 195
2 - دار العودة، بيروت، ودار الكتاب العربي، طرابلس، 1974.
3 - مجلة (التراث الشعبي)، ع. 2، س. 8، المركز الفولكلوري في وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1977، ص. 147.
4 - باستثناء دراسة نبيلة إبراهيم للحكاية الشعبية المصرية إلى جانب الحكاية العجيبة في كتابها السابق، حسب علمنا.

الـقـسـم الأول

الفصل الأول

1 - انظر د. أحمد مرسي : مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة، ط. 2، القاهرة، 1981، ص. 100 .
2 - نفسه، ص. 104
3 - انظر د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط. 3، القاهرة، [د .ت .]، ص. 11 .
4 - د. أحمد مرسي : المرجع السابق، ص. 107 .
5 - انظر د. عباس الجراري : مدخل إلى دراسة الأدب الشعبي، مجلة (الكاتب) ع. 169، القاهرة، 1975، ص. 13 .
6 - د. عبد الحميد يونس : التراث الشعبي، دار المعارف، سل .كتابك، ع. 91، القاهرة، 1979، ص. 21
7 - انظر أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط. 2، القاهرة، 1955، ص. 9 .
8 - د. أحمد مرسي، المرجع السابق ، ص. 76 .
9 - ألن دندس : الأدب الشعبي ... دراسة في الفولكلور والأنتروبولوجيا الثقافية،

تر. محمد الشال، (الكاتب)، ع. 197، س. 17، القاهـــرة، أغسطس 1977، ص. 15.

10 – إيكه هولتكرانس : قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر. د.محمد الجوهري ود.حسن الشامي، دار المعارف بمصر، ط. 2، 1973، ص. 32 – 33
– وانظر أيضا د. عباس الجراري : المرجع السابق، ص. 31

11 – سنقف على الأساس الذي اخترنا بسببه هذه الأنواع ذاتها، لاحقا.

12 Perrault : Contes, Ed. Gallimard, Cl. Folio, n° 1281, Paris, 1981, P. 147.

13 – الملاحظ أن هذه الحجرة قد تعدد وجودها في أكثر من حكاية عجيبة، وقد حملها الباحثون كثيرا من الأبعاد والدلالات .انظر مثلا :
Vladimir Ja Propp : les racines historiques du conte merveilleux, Gallimard, Cl. bibliothèque des sciences humaines, Paris,1983, P.181 - 187.

14 Perrault : Contes, P .152 - 153

15 – د.أحمد مرسي : مقدمة في الفولكلور، ص.222

16 – انظرد. عبد الحميد يونس : الأدب الشعبي أثر عالميا أكثر مما أثر الأدب الفصيح، العلم الثقافي، ع. 223، الرباط، 21 دجنبر 1973، ص. 20 .

17 – انظر أحمد رشدي صالح : فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، ط.1، القاهرة، 1956، ص .86 .

18 – انظر : – فريدرس فون دير لاين : الحكاية الخرافية، ص. 20 .
– د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 110.

19 – مصطفى يعلى : ظاهرة المحلية في الفن القصصي بالمغرب – من أوائل الأربعينات إلى نهاية الستينات، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، في تاريخ 26 يونيو 1984، مسجلة بمكتبة الكلية تحت رقم 213، الورقة 8 .

الفصـــــل الثـــــاني

1 – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 6 .

2 – المرجع نفسه، ص. 24 – 25 .

3 – م. (التراث الشعبي)، ع. 8، س. 8، هامش 13، ص. 25 .

4 – مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، وديوان المطبوعات الجامعية،

الجزائر، [د .ت.]، هامش 1، ص. 24 .

5 – فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط.1، الرباط، 1986 .

6 – انظر : مساجلات بصدد علم تشكل الحكاية، تر. محمد معتصم، منشورات عيون المقالات، ط.1، الدار البيضاء، 1988، ص. 66 – 67 .

7 – انظر المرجع السابق، ص. 6 .

8 – انظر: الحكاية الخرافية ، ص. 219.

9 – قارن صفحتيّ 15 و 127 بالمرجع السابق .

10 – البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، سل. كتابك، ع. 14، القاهرة، 1977، ص. 51.

** التأكيد من عندنا .

11 – مناهج البحث في الحكاية الخرافية، م. (التراث الشعبي)، ع. 3، س. 8، 1977، ص. 5، والتأكيد من عندنا .

12 – المرجع نفسه، ص. 16 – 17 .

13 – نفسه، ص. 17 .

14 – الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث بمنظمة التحرير الفلسطينية والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ع. 52، بيروت، 1974، ص. 59 .

15 – المرجع نفسه، ص. 59 .

16 – انظر المرجع نفسه، ص. 26 و 44، و 48

17 – انظر المرجع السابق، ص. 26 .

18 – انظر : الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل. المكتبة الثقافية، ع. 200، القاهرة، يونيو 1968، ص .13 و 43 و 44.

19 – انظر : الفنون الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سل. المكتبة الثقافية، ع. 34، القاهرة، أول أبريل 1961، ص. 41 و 49 .

20 – لقد عللت د. نبيلة إبراهيم هذا الاختيار بما في هذا النمط من القصص الشعبي من خرافة بالقياس إلى الواقع .(راجع : البطولة في القصص الشعبي، ص. 44 – 45) .

21 – انظر : المفهوم العام للقصص الشعبي، م. (التراث الشعبي)، ع. 1، شتاء 1987، ص. 70 .

22 – انظر: مائة ليلة وليلة، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، 1979، ص. 14 و 39.

– وكذلك : مدخل إلى الأدب المقارن، المطابع الموحدة، تونس، 1986، ص. 109 وما بعدها.

23 – راجع : الأساطير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سل. المكتبة الثقافية، ع. 170، القاهرة، 1967، ص. 13، وما بعدها .

24 – انظر المرجع السابق، ص. 125 .

25 – نفسه، ص. 15 .

26 – انظر : الأدب والغرابة، اسمير، ط. 2، بيروت، 1983، ص. 30 .

27 – انظر المرجع السابق، ص. 15 .

28 – انظر : مدخل إلى نظرية القصة، ص. 101 .

29 – انظر : دراسات هيكلية في قصة الصراع، الدار التونسية للكتاب، تونس/ طرابلس، 1984، ص. 16.

30 – انظر : تزفيطان طودوروف : الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.1، سل. المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، 1987، ص. 61 .

31 – انظر : مدخل إلى الأدب المقارن، ص. 109 و 114

32 – انظر : الحكاية الشعبية، ص. 84 .

33 – نفسه، ص. 11.

34 – انظر : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص. 113 .

35 – انظر : الحكاية الشعبية، ص. 43 .

36 – نفسه، ص. 10.

37 – نفسه، ص. 11.

38 – انظر المرجع السابق، ص. 72.

39 – مقدمة في الفولكلور، ص. 59 .

40-41 – القصص الشعبي في السودان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، [د.ت.]، ص. 122 .

42 – الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج. 1، بيروت، 1980، ص. 86 .

** ربما كانت الكلمة في الأصل (بكل) .

43 – مرجع سابق، ص. 71 .

44 – راجع: القصص الشعبي في السودان، وقصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية.

45 – انظر : القصص الشعبي في السودان، هامش 2، ص. 12 .

46 – د. جبور عبد النور و د. سهيل إدريس : المنهل، دار الآداب و دار العلم للملايين، ط. 3، بيروت، مارس 1973، ص. 661 .

47 – ف. كورينطي F. Corriente : قاموس إسباني عربي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، 1970، ص. 301

48 La Littérature arabe, Cl. Que sais-je ? n° 1355, Presses universitaires de France, Paris, 1969, P.82.

الفصـــــل الثالـــــث

1 – انظر : القاموس المحيط لمجد الدين الفيروزابادي، المطبعة المصـــرية، ط. 3، ج. 4، 1933، ص. 319 .

2 – شرح مقامات الحريري للإمام أبي العباس أحمد بن عبد المومن القيسي الشريشي، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت، 1979، ص. 14 – 15 .

3 – ج. 1، ط. 4، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1956، ص. 17 .

4 – نفسه، ص. 19 .

5 – نفسه، ج. 7، ص. 22 .

6 – نفسه، ص. 252 .

7 – نفسه، ص. 70 .

8 – نفسه، ج. 1، ص. 96 .

9 – نفسه، ج. 2، ص. 95 .

10 – الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشـــر، ط. 2، القاهرة، 1965، ص. 730 .

11 – عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، ص. 6 .

12 – راجع عادل أبو شنب : كان يا ما كان، اتـــحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972، ص. 11 – 12.

13 – انظر د. جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط. 1، بيروت، 1979، ص. 97 .

14 – انظر الفيروزابادي : القاموس المحيط، مادة (العجب)، وابن منظور : لسان العرب، مادة (عجب) .

15 Voir : Introduction à la littérature Fantastique Ed. Seuil, Cl.Point, n° 73, 1970, P. 46 - 47.

16 Vladimir Propp : Morfologia del cuento, Tr. Laurdes Orte, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, P. 107.

17 Grimm : Contes, Gallimard, Cl. Folio, n° 840, France, 1983, P. 158.

18 – فريدرس فون دير لاين : الحكاية الخرافية، ص. 149 .

19 – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 43 .

20 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص. 99 .

21 – انظر فريدرس فون دير لاين : الحكاية الخرافية، ص. 126 .

22 – د. عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، ص. 12 و 26

23 – د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 39– 40.

24 – د. عز الدين إسماعيل، ص. 13 .

25 – نفسه، ص. 14 .

26 – انظر مثلا فريدرس فون دير لاين : الحكاية الخرافية، ص. 90 و 98 .

27 – د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 123.

28 – رأي أورده فريدرس فون دير لين في : الحكاية الخرافية، ص. 57 .

29 – انظر د. نبيلة إبراهيم:قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية،ص.125

30 – انظر د. داود سلمان الشويلي، المرجع السابق، ص. 71 .

31 – الحكاية الشعبية، ص. 94 .

32 – الحكاية الخرافية، ص. 125 – 126 و 130 .

33 – أورده فريدرس فون دير لاين في المرجع نفسه، ص. 126 – 127 .

34 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 171 – 172.

35 – نفسه، ص. 144 .

36 – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 121 – 123 .

37 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص. 145 .

38 – د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 125 .

39 – نفسه، ص. 124 - 125 .

40 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص. 145 .

* سنقوم بتفنيد هذا الزعم لاحقا، انطلاقا من دراسة متن الحكاية الشعبية في المغرب .

41 – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 86 .

42 – أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص. 172.

43 – قصصنا الشعبي من الرومانيسية إلى الواقعية ، ص .91.

44 – أي (المرأة الكسول) .والنص سجلته مالكة العاصمي في : الحكاية الشعبية في

مراكش، ج. 2، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، في السنة الجامعية 1986/1987، وهي مسجلة بخزانة الكلية تحت رقم (264،398 عاص)، ورقة 340 - 341 .

45 - أي (أرأيت عاقبة الدلال ؟) .انظر المصدر نفسه، ورقة 341 .

46 - أي (هذا رجل تزوج .تزوج امرأة خاملة لا تعرف عمل أي شئ)، المصدر نفسه، ورقة 340 .

47 - المرجع السابق، ص. 99 .

48 المرجع السابق، ص. 33 .

49 - في علم التراث الشعبي، وزارة الثقافة والفنون، سل. الموســوعة الصغــيرة، ع. 4، الجمهورية العراقية، 1979، ص. 54 .

انظر أيضا : - فوزي العنتيل : الفولكلور ما هو ؟، دار المعارف بمصر، 1956، ص. 175.

- د. عمر عبد الرحمن الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمــع الفلسطيــني، ص. 101.

50 - انظر : - الحكاية الخرافية، هامش 1 للمترجمة ، ص. 32 .

- محمد أنقار : فن قصص الأطفال بالمغرب، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الأداب والعلوم الإنسانية بفاس، في تاريخ 24 يونيو 1984، ورقة 51 .[لقد صدرت الأطروحة عن مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 1994]

- د. جبور عبد النور : المعجم الأدبي، ص. 101 .

51 - خرافات إيسوب، تر. عبد الفتاح الجمل، دار الفنى العربي، ج. 1، [د.ت.]، ص. 41 .

52 - نفسه، ص. 73 .

53 - نفسه، ص. 77 .

54 - نفسه، ص. 62 .

55 - نفسه، ص. 53 .

56 - نفسه، ص. 116 .

57 - نفسه، ج. 2، ص. 43 .

58 - نفسه، ج. 1، خرافة (النحلة وجوبيتر)، ص. 16

59 - نفسه، خرافة (البوم والطير)، ص. 81 .

60 - نفسه، خرافة (الضفادع تريد ملكا)، ص. 97 .

61 – نفسه، ج. 2، خرافة (النملة)، ص. 73 .
62 – نفسه، ج. 2، خرافة (الوطواط والعوسجة والنورس)، ص. 91.
63 – نفسه، خرافة (الطيروالحيوان والوطواط)، ص. 37 .
64 – نفسه، خرافة (الوطواط والعوسجة والنورس)، ص. 91 .
65 – نفسه، ج. 1، خرافة (جوبيتر والسلحفاة)، ص. 92 .
66 – نفسه، ج. 2، خرافة (الوطواط والعوسجة والنورس)، ص. 91 .
67 – نفسه، خرافة (النسر والخنفساء)، ص. 94 .
68 – نفسه، خرافة (الثعبان وجوبيتر)، ص. 108 .
69 – انظر : – د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، ص. 33 .
– د. جبور عبد النور : المعجم الأدبي، ص. 102 .
70 – 71 أي : (ذهبت حكايتنا من نهر إلى نهر، وبقينا نحن مع الأجواد)، وانظر في شأن صيغ المقدمة والخاتمة للقصص الشعبي : مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 2، ورقة 266 – 270 .
72 – خرافات إيسوب، ج. 2، نص (الفلاح والأفعى)، ص. 26 .
73 – راجع خرافة (الفلاح والثعلب) في المصدر نفسه، ج. 2، ص. 15 .
74 – راجع خرافة (الجرادة والبومة) في المصدر نفسه، ص. 74 .
75 – راجع خرافة (الأصلع والذبابة) في المصدر نفسه، ص. 31 .
76 – راجع خرافة (الخنـــزير والغنم) في المصدر نفسه، ص. 85 .
77 – راجع خرافة (ابن عرس والرجل) في المصدر نفسه، ص. 97 .
78 – راجع خرافة (الغراب والثعبان) في المصدر نفسه، ص. 101 .
79 – راجع خرافة (الأسد والحمار) في المصدر نفسه، ج. 1، ص. 151 .
80 – راجع خرافة (حمار الحمل وحمار الزرد) في المصدر نفسه، ج. 2، ص. 70
81 – راجع خرافة (الثعلب الذي خدم أسدا) في المصدر نفسه، ص. 124
82 – راجع خرافة (المرأة والحراث) في المصدر نفسه، ص. 150 .
83 – راجع خرافة (الأسد والفأر والثعلب) في المصدر نفسه، ص. 154 .
84 – راجع خرافة (كلب الصيد والثعلب) في المصدر نفسه، ص. 66 .
85 – راجع خرافة (الثعلب والقنفذ) في المصدر نفسه، ص. 129 .
86 – راجع خرافة (البخيل) في المصدر نفسه، ص. 133 .
87 – راجع خرافة (الأسد والخنـــزير البري) في المصدر نفسه، ج. 1، ص. 99 .
88 – راجع خرافة (النحال) في المصدر نفسه، ص. 89 .
89 – جميع أمثلة الصيغ الزمنية هنا مأخوذة عن نصوص من خرافات إيسوب .

90 – نفسه، ص .20 .
91 – نفسه، ص. 28 .
92 – نفسه، ص. 84 .
93 – نفسه، ج. 2، ص. 121 .
94 – نفسه، ص. 149 .
95 – نفسه، ج. 1، ص. 139 .
96 – نفسه، ص. 29 .
97 – نفسه، ص. 27 .
98 – نفسه، ص. 30 .
99 – نفسه، ص. 104 .
100 – نفسه، ص. 110 .
101 – نفسه، ص. 95 .
102 – نفسه، ص. 104 .
103 – نفسه، ص. 145 .
104 – نفسه، ج. 2، ص. 26 .
105 – نفسه، ص. 35 .
106 – انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط. 1، بيروت، 1985، ص. 101.
107 – خرافات إيسوب، ج. 2، ص. 92 .
108 – أحمد رشدي صالح : فنون الأدب الشعبي، ج. 2، دار الفكر، ط. 1، القاهرة، أبريل 1956، ص. 20 .
109 – انظر مثلا:د. عز الدين إسماعيل:القصص الشعبي في السودان، ص.141
– د.نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص. 108 .
110 – انظر مثلا : د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، ص. 74 .
111 – نفسه، ص. 204 .
112 – أندريه جيبسون : ملاحظات عن القصة والفكاهة، تر. نصر أبو حامد، بمجلة (فصول)، م. 2، ع. 2، القاهرة، يناير – مارس 1982، ص. 174 .
113 – انظر : – د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، ص. 74 و 84 - 85
– نمر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص. 93 .
– د. عمر عبد الرحـــمن الساريسي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ص.94.

- د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعيـــة، ص. 204 - 205.

- د.عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، ص. 141-149

114 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn Azzuz : Que por la rosa roja corrio mi sangre, p. 52-53

115 - الحكاية الشعبية، ص. 84 - 85 .

116 - راجع : المفارقة، م. (فصول)، م. 7، ع. 3 - 4، القاهرة، أبريل - سبتمبر 1987، ص. 131 .

117 - نفسه، ص. 133 .

118 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn Azzuz : Op. Cit. P. 57-58.

الفصـــــل الرابـــــع

1 - بالنسبة للفروق بين مفاهيم المحلية والقومية والعالمية، انظر : مصطفى يعلى، المرجع السابق، ورقة 2 - 27 .

2 - الأدب الشعبي أثر عالميا أكثر مما أثر الأدب الفصيح، العلم الثقافي، ع. 223، الرباط 21 فبراير 1973، ص. 9 .

3 - انظر : ستيت تومسون : التقدم في دراسات الفولكلور، تر. صفوت كمال، مجلة (المجلة)، ع. 93، القاهرة، سبتمبر 1964، ص. 67 .

4 - د. أحمد مرسي : المرجع السابق، ص. 253 .

وانظر أيضا : - فريدرس فون دير لاين : المرجع السابق، ص. 60 - 61 .

- د. نبيلة إبراهيم : المرجع السابق، ص. 44 .

5 - انظر : برونو بتلهايم Bruno Bettelheim : التحليل النفسي للحكاية الشعبية، تر. طلال حرب، دار المروج، بيروت، 1985، ص. 279 .

6 - نفسه، ص. 288 .

7 Morfologia del cuento, P.32

8 Perrault : Contes, P. 169 - 178.

9 Grimm : Contes, P. 96 - 106 .

10 - عبد الفتاح الجمل: حكايات شعبية من مصر، دار الفتى العربي، ط.1، القاهرة، 1975، ص. 40 - 49 .

11 Mohammed El Fasi et E. Dermmenghem : Nouveaux Contes fasis, Ed. Rieder, 1928, P. 69 - 73 .

12 - انظر نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص .141 و 145 .

13 - انظر : د. نبيلة إبراهيم : المرجع السابق، ص. 176 .

14 - أي الذي اشترى الكلمات الثلاث)؛ انظر : مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 392.

15 Voir :Mbarek Kaddouri et Iréne Reboul : Les contes de chez moi - Sud Maroc, Cl. Fleuve et flamme, Paris, 1986, P.154 -159.

16 Ibid. P. 154 .

17 - ستعتمد هنا رواية د.نبيلة إبراهيم الواردة في كتابها (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ص.176). علما بأن هناك روايتين أخريين وقعنا عليهما : الأولى بعنوان (أين العقل)، أوردها عبد الفتاح الجمل في كتابه (حكايات شعبية من مصر)، والثانية أثبتها جمال محمد أحمد في كتابه (حكايات من النوبة) والاختلاف واضح بين الروايات الثلاث في بعض التفاصيل .

18 - أحمد عواد عمر الجميلي : وصية شيخ، م. (التراث الشعبي)، ع. 1- 2، س. 1979/10، ص. 254 -256 .

* الزوبية، بالعامية المغربية تعني : الأتــون

19 - انظر فون دير لاين : المرجع السابق، ص. 61 و 161 و 219 .

20 - الحكاية الشعبية، ص. 29 .

21 - مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 4، ورقة 741 .

22 - عبد الوهاب بوحديبة: الخيال المغربي، الدار التونسية للنشر،1977، ص. 5

23 - نمر سرحان : الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص. 144 .

24 - عبد الله أمين آغا:م.(التراث الشعبي)، ع. 11، س. 1979/10، ص. 115.

25 Genevieve Massignon : De bouche à oreilles, Berger Levrault, Paris, 1983,P.231.

26 - تستبدل الرواية العراقية العنــزة بالغزالة .انظر في هذا الصدد : عبد الله أمين آغــا : المرجع السابق ص. 115 .

27 - في رواية فلسطينية أخرى لهذه الحكاية يمثل الضبع لا الذئب أو الغول هذه الشخصية. انظر: عمر عبد الرحمن الساريسي: المرجع السابق، ج. 2، ص. 327

28 - مالكة العاصمي : المصدر السابق، ورقة 742، والمعنى هو : (ها أنا خلصتكم من هذا الذئب، إذن إياكم أن تثقوا طيلة حياتكم في أي أحد).

29 - عبد الله أمين آغا : المرجع السابق، ص. 115 .

30 - انظر: سليم فاضل: جحا الشخصية النادرة في التراث الشعبي العربي، م. (التراث الشعبي) ع. 8 / 1979، ص. 112 .

31 – د.محمد رجب النجار :جحا العربـــي، سل. عالـــم المعرفة، ع. 10،الكويت، اكتوبر 1978، ص. 267 - 268 .

32 – د. عمر عبد الرحمن الساريسي : المرجع السابق، ص. 317 .

33 Michèle Simonsen : Le conte populaire. Cl. Littératures modernes. P. U. F. Paris, 1984, P.190.

34 – انظر : شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية، تر. د. عادل العوا، دار الأنوار، ط. 2، بيروت، 1966، ص. 200 .

35 – المرجع السابق، ص. 267 .

36 – المرجع السابق، ص. 143 .

37 – مجلة (الآداب)، ع. 6، س. 20، بيروت، حزيران (يونيو)، 1972، ص. 87 .

38 – المرجع السابق، ص. 129.

39 – فريدرس فون دير لاين : المرجع السابق، ص. 182 .

40 – نفسه، ص. 196 .

41 – نفسه ، ص. 188 .

42 Rodolfo Gil Muhammad Ibn Azzuz: Op.Ct.P.106 – 107

43 E.Laoust : Contes berbéres du Maroc. Publication, de l'institut des hautes études marocaines. Tome L. 1949. P. 182-184.

44 M'barek Kaddouri_Iréne Reboul : Op. Cit. P.122 - 124

45 Pieter Reesink : Contes et récits Maghrébines. Ed Naama. Canada. 1977, P. 130 - 143

46 Rabah Belamri, La rose rouge. Ed. Publisud, Paris 1982, P. 25 - 30

47 Michele Simonsen : Op. Cit. P. 186 - 187.

48 – انظر د. عمر عبد الرحمن الساريسي : المرجع السابق، ج. 2، ص، 17 - 122

49 – أي (امتهن مهنة أبيك حتى لا تغلب) ؛ مالكة العاصمي : المصدر السابـــق، ج.2، ورقة 304 – 318 .

50 – أي (كل شيء من المرأة) :

Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud : L'Arabe dialectal marocain, Ed. Felix Moncho, Rabat 1927. P.71-72

51 – يسري شاكر : حكايات من الفولكلور المغربي، ج. 1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1978، ص. 191 .

52 – أي (جرادة وطائر)؛ مالكة العاصمي: المصدر السابق،ج. 2، ورقة 284– 288

53 Georges S. Colin : Recueil de textes en Arabe marocain Ed.Adrien

Maisonneuve, Paris. 1937. P. 27

54 Tony Borton : Le conteur de Marrakech, Cl. Castor Poche, N° 32, Flammarion, Paris, 1981. P.67

55 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ورقة 284.

56 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Op. cit. P. 74-80

57 – انظر : الأسد والثعلب والحمار، في (خرافات إيسوب)، ج. 2، ص.117

Le lion. le hérisson et le chacal. in E. laoust : Op. Cit.P. 18.

Le hérisson. le chacal et le lion; in Alphonse Leguil Contes berbéres de l'Atlas de Marrakech, Ed. l'Harmattan, Paris. 1988. P. 167.

Elchacal, el erizo y el leon : en Angel DomenechLafuente : Cuentos de Ifni. Editora marroqui .Tetuan, 1953. P. 67.

58 – انظر : الأسد والذئب وأبو الحصين، في (خرافات إيسوب)، ج. 2، ص. 126

Le lion malad. in Doctoresse Légey : Op. Cit. P. 227

El lobo y el chacal en Angel Domenech Lafuente : Op. Cit. P.153.

59 – انظر:

Le chacal et le lion. in E. Laoust : Op. Cit. P.5

Le lion et le chacal, in Victorian Loubrignac : Textes, arabes de Za'ir, l'Institut des hautes études marocaines, T.XLVI, Paris, 1952. P.52

60 – انظر:

Le loup et le renard dans le puits, in Geneviev Massignon, Op. Cit. P. 32

El chacal y el erizo en un pozo, en Angel Domenech Lafuente Op. Cit. 61

61 E. Laoust : Op. Cit. P.3

62 Angel Domenech Lafuente : Op. Cit.P.61.

63 Genevieve Massignon : Op. Ct. P. 327

64 – انظر :

Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud Op. Cit. P. 42. 42

Georges S. Colin : Op. Cit P.17

65 – انظر : مالكة العاصمي : الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 4، ورقة 703.

Georges S. Colin : Op. Cit. P. 21

Alphonse Leguil : Op. Cit. P. 135.

E.Destaing:Textes berbéres en parler des Chleuh du Sous. Librairie orientaliste, Poul Geuthner, Paris, 1944, P. 176

66 – انظر : يسري شاكر : حكايات من الفولكلور المغربي، ج. 2، دار النشر

المغربية، الدار البيضاء، 1983، ص. 51.

Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud Op. Cit. P. 68.

67 –انظـــر:

Ibid. P .56.

– د. عمر عبد الرحمن الساريســـي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيـــني، ج. 2، ص. 319.

68 – انظر : المرجع نفسه، ص. 315 .

Georges S. Colin : Op. Cit. P. 35 .

Genevieve Massignon : Op. Cit P.341

Angel Domenech Lafuente : Op. Cit. P. 185.

69 – ذكرت جانيفييف ماسنيون في المصدر السابق، أن لهذه الحكاية سبع روايات بفرنسا وحدها.

70 Cuentos de Ifni. P. 315

71 – الحكاية في المجتمع الفلسطيني، ص. 315 .

72 De bouche à orcilles. P. 341.

القســـــم الثانـــــي

الفصل الأول

1 - مورفولوجية الخرافة، تر .إبراهيم الخطيب، ص. 34 .

2 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Op. Cit. P.95

3 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Contes fasis. Ed. Rieder. Paris. 1926. P. 126

4 D. Legey : O.p. Cit. P. 14 .

5 Ibid .P.71

6 Ibid .P. 83.

7 E. Laoust : Op. Cit P.159.

8 Rodolfo Gil -Muhammad Ibn 'Azzuz: Op. - Cit. P. 10

9 Ibid .P .65.

10 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Op. Cit. P. 104

11 Ibid .P .65.

12 M'Bark kaddouri et Irène Reboul : Op. Cit .P .101

13 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Contes fasis. P.41.

14 E. Laoust : Op. Cit .P .259

15 D. Légey : Op. Cit. P. 78.

16 - أي (ثلاث عجائز) .مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 327

* أي (الخرس) .

17 - الناس - الحكايات .تر. موريس أبو ناضر، مجلة (مواقف)، ع. 16، بيروت، تموز - آب 1971، ص. 146 .

18 Mohammed El Fasi et E.Dermenghem : Op. Cit. P. 218

19 E. Laoust : Op. Cit. P. 218

20 - مالكة العاصمي نفس المصدر السابق، ج. 2، ورقة 416 .

21 - أي (هل انزعجت) ، مالكة العاصمي : نفسه ، ورقة 408

22 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul. Op. Cit. P. 85

23 Mohammed El Fasi et E.Dermenghem.: Op.Cit.P. 154

24 D. Legey : Op. Cit. P. 121 .

25 Ibid.P. 124.

26 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem : Op. Cit. P. 225.

27 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul: Op. Cit. P. 85.

28 - أى (لقميّ من الكسكس)، مالكة العاصمي: المصدر السابق، ج.2، ورقة 440

29 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem: Contes fasis. P.48

30 Ibid. P. 215.

31 D. Legey : Op. Cit. P .7 .

32 Mohammed El Fasi et E dermenghem : Nouveaux contes fasis, P .33

33 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul: Op. Cit. P. 135

34 - أى (ابن آدم الأسود الـــرأس) كناية علـــى خبث الناس ومكـــرهم. مالكة العاصمي: المصدر السابق، ج. 2، ورقة 403 .

35 Mohammed El Fasi et E.Dermenghem:Op Cit. P. 81

36 D. Legey : Op. Cit. P. 30 .

37 D. Legey : Ibid. P. 48.

38 - أى (القديرة)، مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 369 .

39 D. Legey : Op. Cit. P. 94.

40 Mohammed El Fasi et E. Dermenghem: *Contes Fasi, P. 139*

41 E. Laoust : Op. Cit. P. 134

42 - مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 448.

43 *Victorien Loubignac : Op. Cit. P. 20*

44 D. Legey : Op. Cit. P. 89

45 D. Legey : Ibid .P. 112

46 - مورفولوجية الخرافة، تر، إبراهيم الخطيب، ص. 85 .

47 E. Laoust : Op. Cit. P. 159 .

48 - المرجع السابق، ص. 83 .

49 - نفسه، ص. 87 .

50 E. Laoust : Op. Cit. P. 159

الفصـــل الثاني

1 – انظر : د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص. 145 .

2 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 304 .

3 – أي (سيدي النار) .نفسه، ج. 2، ورقة 380 .

4 Rodolfo Gil-Muhammad Ibn Azzuz : Op. Cit. P.63.

5 – محمد بخوشة : أدب المغاربة وحياتهم الاجتماعية والدينية وبعض خرافاتهم، ط. 2، فارير، الدار البيضاء، 1944، ص. 104 .

6 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul : Op. Cit. P. 47

7 Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud,Op.Cit.P.71

8 Victorien Loubignac : Op. Cit. P. 14 .

9 Rodolfo Gil- Muhammad Ibn Azzuz : OP. Cit .P. 65

10 Ibid .P. 80

11 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul : Op. Cit. P. 143

*تقصد الحكاية العجيبة .

12 – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص، 86 ،

13 Georges S. Colin : Op. Cit. P. 39.

14 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 295.

15 – نفسه، ج. 3، ورقة 668 .

16 - محمد بخوشة : المصدر السابق، ص. 42 .

17 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn 'Azzuz: Op. Cit. P.65

18 Victorien Loubignac : Op. Cit. P 10

19 Alphonce Leguil: Contes berbères du Grand Atlas, Fleuve et Flamme, Paris, 1985, P. 23 .

20 Ibid .P. 153.

21 Georges S. Colin : Op. Cit. P. 36.

22 M'Barek Kaddouri et Irène Reboul :Op.Cit. P.75

23 - مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 2، ورقة 374 .

24 Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud: Op.Cit.P.74.

* أي (الحـــجّـــاب) .

25 – استعرنا المصطلح من تزفيطان طودوروف : الشعرية، تر.شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص. [illegible]

26 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P.80.

27 – محمد بخوشة : المصدر السابق، ص. 102 .

الفصـــل الثالـــث

1 – انظر ورقة 24 و 95 .

2 E. Destaing :Textes berbères en parler des Chleuh du Sous, (Maroc), 1[ere] Partie, Librairie orientaliste, Poul Geuthner,Paris,1940, P .1.

3 Ibid. P. 88

4 Ibid. P. 94.

5 Ibid. P. 101.

6 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 4، ورقة 774 .

7 D. Legey : Op. Cit. P. 228 .

8 E. Destaing : Op. Cit. P. 31.

9 Ibid. P. 42.

10 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz: Op. Cit. P. 28.

11 – راجع ورقة 117.

12 E. Destaing : Op. Cit. P. 62.

13 E. Laoust : Op. Cit. P. 7

14 Rodolfo Gil -Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P.31.

15 E. destaing : Op. Cit. P. 79.

16 Ibid. P. 219 .

17 Ibid. P. 193.

18 – راجع ورقة 95 .

19 – راجع ورقة 59،

20 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P.23

21 E. Destaing : Op.Cit. P. 37.

22 Victorien Loubignac : Op. Cit. P. 52.

23 – راجع ورقة 95 .

24 E. Laost : Op. Cit. P. 21

25 –استعرنا هذا المصطلح من:

Denise Poulme : La mère dévorante. Gallimard, Paris, 1976, P. 36

26 D. Legey : Op. Cit. P. 219 .

27 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz: Op. Cit. P. 15 .

28 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 4، ورقة 768،

29 – راجع ورقة 97 .

30 – راجع ورقة 100.

الفصـــل الرابـــع

1 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P. 41

2 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 4، ورقة 809 .

3 Angel Domenech Lafuente : Op. Cit. P.177 .

4 E. Destaing : Op. Cit. P. 139 .

5 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 3، ورقة 671 .

6 Louis Brunot et Mohammed Ben Daoud : Op. Cit. P.38.

7 – محمد بخوشة : المصدر السابق، ص. 97 .

8 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P. 84

9 E. Laoust : Op. Cit. P. 62 .

10 – محمد بخوشة : المصدر السابق، ص. 106 .

* سيدي علي بادي : شخصية مشهورة بمنطقة سوس في المغرب، بذكائها وشيطنتها وشطارتها، مثل شخصية جحا .

11 E. Destaing : Op. Cit. P. 159

12 Ibid .P. 107

13 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 4، ورقة 805 .

14 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P. 74 .

15 Ibid. P. 48.

16 – مالكة العاصمي : المصدر السابق، ج. 3، ورقة 703 .

17 Rodolfo Gil - Muhammad Ibn'Azzuz : Op. Cit. P. 74 .

المصادر

أ – بالعربية العربية:

إيسوب : –خرافات إيسوب، جزآن، تر. عبد الفتاح الجمل، دار الفتى العربي، بيروت، [د. ت.].

جمال محمد أحمد : – حكايات من النوبة، تر. د.عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987

عبد الفتاح الجمل : – حكايات شعبية من مصر، ط. 1، دار الفتى العربي، القاهرة، 1975.

عبد العزيز العروي : – حكايات العروي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973.

عبد الوهاب بوحديبة : – الخيال المغربي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1977

د. عمر عبد الرحمن الساريسي : –الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج. 2، النصوص، سل. إحياء التراث الفلسطيني، ع. 2، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1984

مجهول : – ألف ليلة وليلة، ط.4، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1956 .

محمد بخوشة : –أدب المغاربة وحياتهم الاجتماعية والدينية وبعض خرافاتهم، ط.2، المطبعة الاقتصادية، مكتبة فارير، الدار البيضاء، 1944.

مالكة العاصمي : – الحكاية الشعبية في مراكش، الأجزاء (2،3،4)، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1987، تحت إشراف د. عباس الجراري.

نمر سرحان : – الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ع.5، بيروت، 1974 .

يـــســـري شـــاكر : - حكايات من الفولكلور المغربي، ج. 1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1978
- حكايات من الفولكلور المغربي، ج. 2، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985

ب ــ بالفرنسية :

Barton (Tony) : Le conteur de Marrakech, Cl. Castor poche. Flammarion, Paris, 1981.

Belamri (Rabah) : La rose rouge, Ed. Publisud, Paris, 1982.

Bonjean (François) : Les contes de Lalla Touria : Oiseau jaune et oiseau vert, Ed. Atlantid. Casablanca. 1952.

Brunot (Louis) Et Daoud (Mohammed Ben) : L'Arabe dialectal Marocain, Ed. Feléx Moncho, Rabat, 1927.

Destaing (E.) : Textes arabes en parler des Chleuh du Sous (Maroc), 1ere. partie, Librairie orientaliste. Poul Geuthner, Paris, 1940.

El Fasi (Mohammed) et dermenghem (Emile) : Contes Fasis, Ed. Rieder, Paris,1926.

Georges (S. Colin) : Recueil de textes en Arabe Marocain, T.1, (Contes et anecdotes), Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, Paris, 1937.

Grimm : Contes, Cl. Folio nº : 840, Gallimard, France, 1983.

Kadouri (M'Barek) et Reboul (Irène) : Les contes de chez moi. Sud Maroc, Cl. Fleuve et flamme, Paris 1986 .

Laoust (E.) : Contes berbères du Maroc, Publication de l'Institut des Hautes études marocaines, Tome L. 1949.

Legey (Doctoresse) : Contes et légendes populaires du Maroc. Ed. Ernest Leroux, Paris, 1929.

Leguil (Alphonse) : Contes berbères du Grand Atlas, Cl. Fleuve et Flamme, 1985.

Contes berbères de l'Atlas de Marrakech, Ed. L'Harmattan, Paris, 1988

Loubignac (Victorien)	:	Textes arabes de Za'ir, Librairie orientale et americaine, Paris, 1952.
Massignon (Genevieve)	:	De bouches à oreilles, Berger - Levrault, Paris, 1983.
Perrault	:	Contes, Cl. Folio, n°1281, Gallimard, Paris, 1981
Reesink (Pieter)	:	Contes et récits maghrébins, Ed. Naaman Québec, Canada. 1980.
Simonsen (Michèl)		Le conte populaire, Cl. Littératures modernes, P.U.F. Paris, 1984.

ج ـــ بالإسبانية :

Domenech Lafuente (Angel)	:	Cuentos de Ifni, Editora marroqui, Tetuan, 1953.
De Larrea Palacin (Arcadio)	:	Cuentos populares de los judios del norte de Marruecos. Tomo 1. Instituto General franco de estudios e investigaciones Hispano Arabe, Editora marroqui, Tetuan, 1952 Cuentos populares de los judios del norte de Marruecos, Tomo 2, Editora marroqui ,Tetuan, 1953.
Gil (Rodolfo) Ibn 'Azzuz (Mohammad)	:	Que por la rosa rojacorrio misangre, Instituto Hispano -Arabe de cultura, Madrid. 1977.
A. Sanchez Perez (Jose)	:	Cuentos arabes populares, Instituto de estudios africanos, Madrid, 1952.

المراجع

أ – بالعربية :

أحمد مرسي : – مقدمة في الفولكلور، ط. 2، دار الثقافة، القاهرة، 1981.

– الأدب الشعبي والعادات والتقاليد الشعبية، مجلة (المأثورات الشعبية)، ع. 2، س. 1، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، أبريل، 1986 .

أحمد رشدي صالح : – الأدب الشعبي، ط. 2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1955.

– فنون الأدب الشعبي، ج. 1، ط. 1، دار الفكر، القاهرة ، مارس. 1956 .

– فنون الأدب الشعبي، ج. 2، ط. 1، دار الفكر، القاهرة، أبريل 1956.

– الفنون الشعبية، سل المكتبة الثقافية، ع.34، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، أول أبريل 1961

إدريس كرم : – مواقف وتطلعات الإنسان الغرباوي من خلال أدبه الشعبي،ج.1، (رسالة مرقونة)، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1984، تحت إشراف د.فاطمة المرنيسي.

ألن دندس : – الأدب الشعبي؛دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجية الثقافية، تر.محمد الشال، مجلة (الكاتب)، ع. 197، س.17، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس 1977

إيكه هولتكراس : – قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري ود.حسن الشامي، ط.2، دار المعارف بمصر، 1973 .

برونو بتلهايم : – التحليل النفسي للحكاية الشعبية، تر. طلال حرب، دار المروج، بيروت، 1985 .

داود سلمان الشويلي : – المفهوم العام للقصص الشعبي، مجلة (التراث الشعبي)، ع.11 وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، شتاء 1987 .

- القصص الشعبي في ضوء المنهج المورفولوجي، م. (التراث الشعبي)، ع. 2، س. 8، وزارة الإعلام، بغداد، 1977 .

دليلة مرسلي وآخرون : - مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ط. 1، دار الحداثة، بيروت، 1985 .

سيد حامد حريز : - تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، م. (المأثورات الشعبية)، ع. 3، س. 1 ، يوليه 1986

عباس الجراري : - حكايات من الفولكلور المغربي، مجلة (المناهل)، ع. 5، س. 3، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، مارس 1976 .

- من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، [د.ت.] .

- رأي في مفهوم الأدب الشعبي : المبدع بين الفردية والجماعية، م.(المأثورات الشعبية)، ع. 3، س. 1، يوليه 1986 .

عبد الحميد يونس : - الحكاية الشعبية، سل. المكتبة الثقافية، ع. 200، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، يونيو 1968.

- الأدب الشعبي أثر عالميا أكثر مما أثر الأدب الفصيح، العلم الثقافي، ع. 223، مطبعة الرسالة، الرباط، 21 دجنبر 1973.

- التراث الشعبي، سل. كتابك، ع. 2،دار المعارف، القاهرة، 1979 .

- الإبداع الشعبي، م. (المأثورات الشعبية)، ع. 5، س. 2، يناير 1987 .

- الأدب الشعبي المقارن، م. (المأثورات الشعبية)، ع. 2، س. 2، أبريل 1986.

- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط. 2، دار المعرفة، القاهرة، 1968 .

عبد الوهاب بوحديبة : - الخيال المغربي، الدار التونسية للنشر، تونس،1977.

عبد المالك مرتاض : - مناهج البحث في الحكاية الخرافية، م. (التراث الشعبي)، ع. 8، 1977.

عز الدين إسماعيل	:	– القصص الشعبي في السودان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، [د.ت.].
عمر عبد الرحمن الساريسي	:	– الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج. 1، ط. 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980
عادل أبو شنب	:	– كان يا ما كان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972
فؤاد حسنين	:	– قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.
فاروق خورشيد	:	– مدخل إلى دراسة الأدب الشعبي العربي، م. (الكاتب)، ع. 169 / 1975. – عالم الأدب الشعبي العجيب، سل .كتاب الهلال، ع. 447، دار الهلال، القاهرة، مارس 1988 .
فريدريس فون دير لاين	:	– الحكاية الخرافية، تر. د. نبيلة إبراهيم، سل. الألف كتاب، ع. 561 ، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965 .
فلاديمير بروب	:	– مورفولوجية الخرافة، تر. إبراهيم الخطيب، ط. 1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986 .
كلود لفي ستراوس وفلاديمير بروب	:	– مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، تر. محمد معتصم، ط. 1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988
كامل مصطفى الشيبي	:	– الأدب الشعبي – مفهومه وخصائصه، م. (المأثورات الشعبية)، ع .1، س. 1، يناير 1986 .
لطفي الخوري	:	– في علم التراث الشعبي، سل. الموسوعة الصغيرة، ع.40، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979
محمد فهمي عبد اللطيف	:	– الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، سل. كتابك، ع. 102، دار المعارف، القاهرة، 1979.
مالكة العاصمي	:	– الحكاية الشعبية في مراكش، ج. 1، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1987، تحت إشراف د. عباس الجراري .

نبيلة إبراهيم : – أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط. 3، دار المعارف، القاهرة ، [د. ت.]

– قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت – دار الكتاب العربي، طرابلس، 1974

– البطولة في القصص الشعبي، سل. كتابك، ع.14، دار المعارف، القاهرة ، 1977.

– القصص الشعبي – جمعه وتصنيفه، م. (المأثورات الشعبية)، ع. 3، س. 1 ، يولية 1986 .

نمر سرحان : – الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ع. 52، بيروت، 1974 .

- أسلوب تصنيف وأرشفة الحكاية الشعبية الفلسطينية في الفولكلور الفلسطيني، م. (التراث الشعبي)، ع. 3، س. 19، صيف 1986 .

هاني العمد : – في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه، م. (المأثورات الشعبية)، ع. 2، س. 1، 1986 .

ياسين النصير : – البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، م.(التراث الشعبي)، ع. 3، س. 19، 1986.

ب ــ بالفرنسية :

Bremond (claude) : Logique du récit, Cl. Poétique, Ed. Seuil, Paris, 1973.

Flahault (François) : L'interpretation des contes, Denoel, Paris, 1988.

Lacoste – Dujardin (Camille) : Le conte Kabyle, Maspéro, Paris, 1982.

Martin (Jean-Baptiste) : Le conte tradition oral et identité culturelle, Recueil des actes de rencontres de Lyon (27/28/29 Novembre 1986), Association Rhone Alpes conte et Agence régional d'ethnologie, Saint Chamoud, [France], 1988

Propp (Ja vladimir) : Morphologie du conte, Tr. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Cl. Points, n° 12, Seuil, 1970 .

Les racines histotiques du conte merveilleux, Tr. Lisr Gruel-Apert, Cl. Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1983

Paulme (Denise) : La mère dévorante, Gallimard, Paris, 1976.

Scott (Nora) : Contes pour rire ?, Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles, Cl. 10/18 Union général d'éditions, Paris, 1977 .

Simonssen (Michèl) : Le conte populaire français, Cl. Que sais - je ?, n° : 1906, P.U.F. Paris, 1981.

Le conte populaire, Cl. Littératures modernes, P.U.F. Paris, 1984.

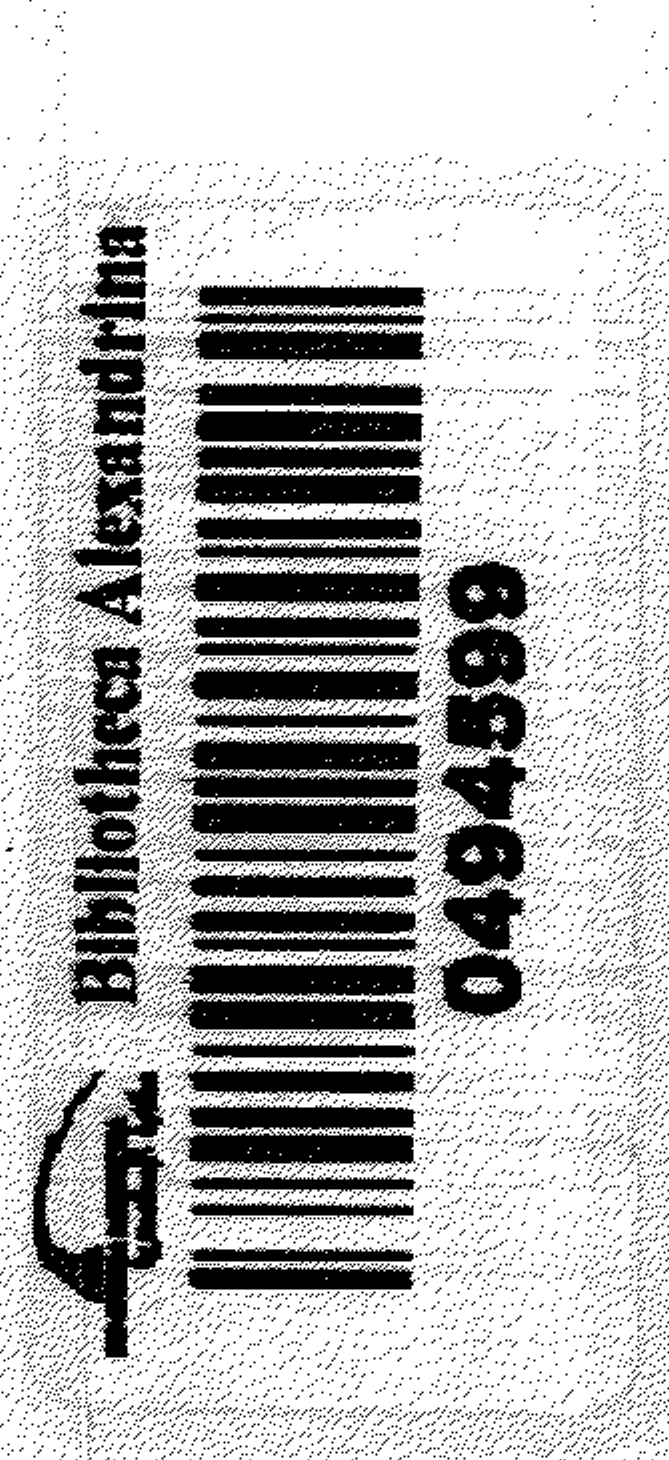
Von Franz (Marie - Louise) : La voie de l'individuation dans les contes de fées, Tr. Francine Saint René Taillandier, La fontaine de Pierre, Paris 1978.

Zeggaf (A.) : Le don du dgin, Analyse contrastive de quatre contes, Bulletin économique et social du Maroc, n° 140, 1979.

Le conte oral marocain : Thèmes et structures (l'exemple de Marrakech), Thèse de doctorat de 3°- cycle, présentée sous la direction de Mr. Georges Maurand, Université de Toulouse Le - Mirail, Juin 1978, (Inédit)

المحتويات


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

